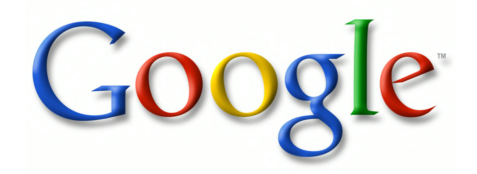
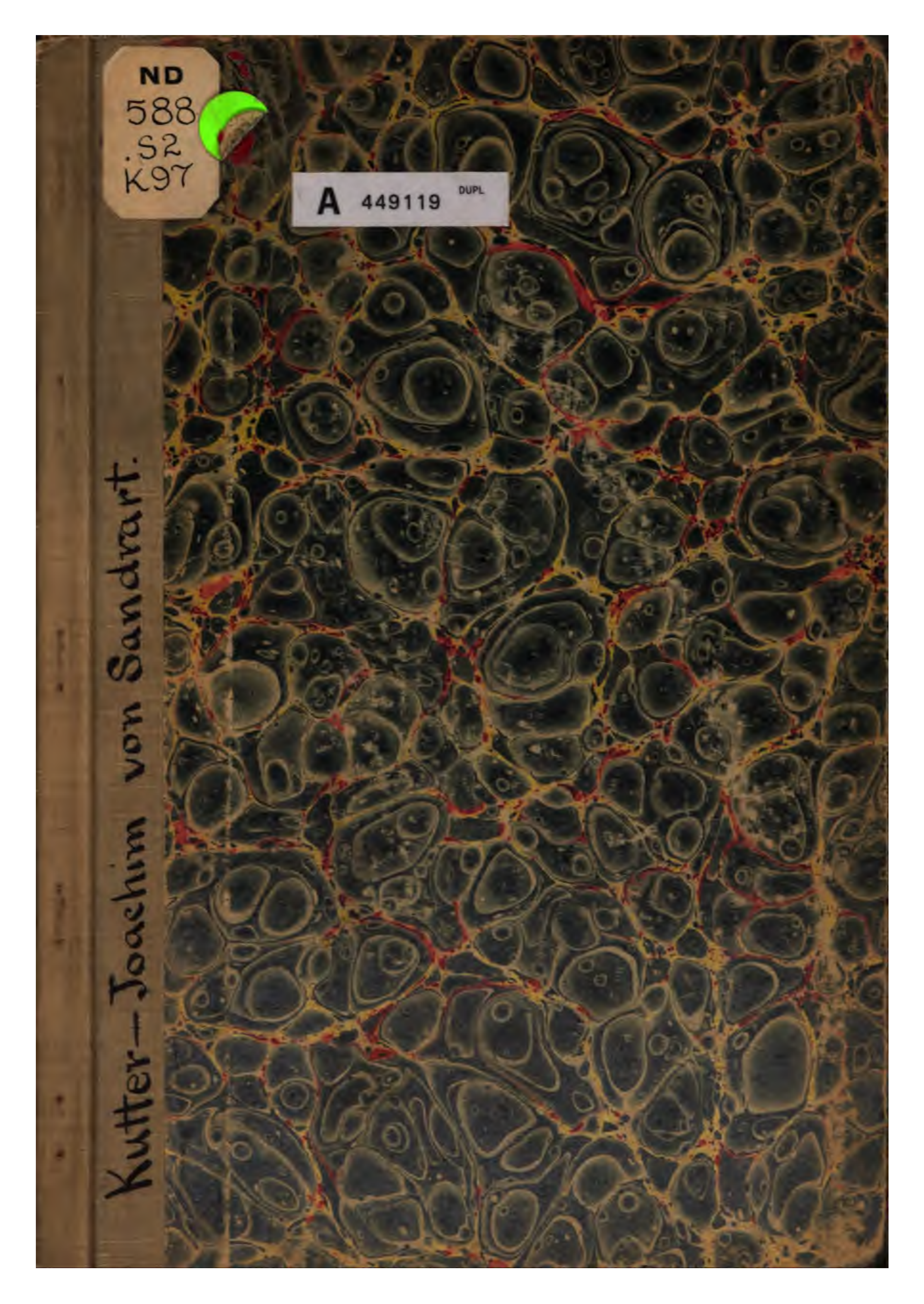



Kutter — Joachim von Sandrart.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

JOACHIM VON SANDRART.

EINE
KUNSTHISTORISCHE STUDIE.

INAUGURAL-DISSERTATION

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KAISER WILHELMS-UNIVERSITÄT STRASSBURG

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT VON

PAUL KUTTER

AUS NEW-YORK.

STRASSBURG

Universitätsbuchdruckerei von J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel)

1907.

Durch Beschluß der Fakultät vom 29. März 1907 ist genehmigt worden, daß nur der I. Hauptteil der Arbeit (I—VI) als Dissertation gedruckt werde.

Die Arbeit wird, mit 7 Abbildungen versehen, vollständig als Heft 83 der *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) in Straßburg i. E. erscheinen.

INHALTSÜBERSICHT.

«Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Paläste und Kirchen hin und wieder in der Lohe auffliegen und ihre Augen wurden von Rauch und Weinen dermaßen verdunkelt, daß ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konnte, nach dieser Kunst zu sehen: von welcher nun schiene, daß sie in eine lange und ewige Nacht wolte schlaffen gehen. Also geriethe solche in Vergessenheit und diejenige, so hiervon Beruff macheten in Armut und Verachtung: daher sie das Pollet (Palette) fallen ließen, und anstatt des Pinsels den Spiß oder Bettelstab ergreiffen mußten.»

[*Aus der Einleitung zum Lebenslauf Sandrarts, «von desselben Dienst-ergebenen Vettern und Discipeln» etc., 1675.*]

Bis etwa zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts erfreuten sich in Deutschland die großen eklektischen Maler Italiens aus dem siebzehnten Jahrhundert einer großen allgemeinen Wertschätzung. Dieser Ruf ist ihnen seitdem gleichsam stillschweigend genommen worden, auch die heutige Kunstforschung blieb bei der Ueberfülle anderer Aufgaben mit dem Studium jener italienischen Malerei aus Anfang und Mitte des siebzehnten Jahrhunderts im Rückstande.[1] Der bewundernswerte Aufschwung, den Italien in der Malerei jener Epoche wieder genommen hatte, — es bedarf nur der Nennung der Namen Guido Reni, der Caracci oder Caravaggio — nachdem der Manierismus der Nachahmer Raffaels oder Michelangelos an sich selber zugrunde gegangen war, hat noch keine wissenschaftlich befriedigende Darstellung gefunden. Noch kein Forscher hat sich an eine Schilderung des im siebzehnten Jahrhundert in Rom so überreich entwickelten Kunstlebens gewagt. Diese kunsthistorische Vernachlässigung wird mit dem Ausspruch motiviert, daß die Künstler jener Epoche keine genauere Beachtung verdienten, weil ihnen als Manieristen, Eklektikern, Akademikern oder bloßen Nachahmern das innere Leben, die innere Schöpferkraft ganz und gar abgehe.

Daß diese durch stete Wiederholung fast zum Dogma gewordene Behauptung nur unter sehr weitgehenden Einschränkungen richtig ist, kann hier nicht näher untersucht werden. Sie hat aber jedenfalls bewirkt, daß man nun fast kein Auge mehr hat für den Reichtum der jetzt erst alles Darstellbare umfassenden Kunst der italienischen Barockmaler, für ihre Leichtigkeit und Fülle der Produktion, für ihre vollkommene technische Beherrschung aller künstlerischen Ausdrucksmittel.

Von einer gründlichen Beschäftigung mit dieser Materie scheint aber auch die fast unübersehbare Menge der in dieser Zeit der Gegenreformation geschaffenen Gemälde den Kunsthistoriker abzuschrecken. Niemals sind mehr und größere Altargemälde produziert worden, als von den italienischen Künstlern des viel geschmähten siebzehnten Jahrhunderts. Die mit fieberhafter Eile ins Werk gesetzte Rekatholisierung hatte neben der Architektur die Malerei in bisher unerhörter Weise in Dienst gestellt. Die neuen kirchlichen Orden, die neuen Märtyrer, die neuen Feste sollten mit allen Mitteln, durch die Musik, die Architektur und Malerei verherrlicht, und so das religiöse Leben geweckt, der Glaube gestärkt werden. Solchen Forderungen zeigten sich die Künste vollauf gewachsen. Die Kurie wußte wohl, daß sie den Haupterfolg der Gegenreformation nicht zum geringsten Teil der Entwicklung der italienischen Barockkunst verdankte.

Dies in Italien erprobte Mittel wandte die Kirche auch in anderen Ländern, namentlich auch in Deutschland mit Erfolg an. Hier war der Boden dafür gut vorbereitet. Auch jetzt noch, um die Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, kam in Deutschland, wie in den Tagen der Renaissance, aller Fortschritt in künstlerischer und kultureller Beziehung aus Italien. Noch immer zog die deutsche Jugend zu den italienischen Universitäten, die deutschen Künstler zu den italienischen Meistern in Venedig, Bologna oder Rom. Von Italien her hatte das römische Recht seinen Siegeszug durch Deutschland vollendet. Der Tiefstand der deutschen Literatur begünstigte den Import der frivol-sentimentalen Idyllik der italienischen Dichter. Italienische Künstler, vor allem Architekten, genossen in Deutschland das höchste Ansehen. Sie nahmen den mißachteten deutschen Künstlern in der Regel die besten Aufträge fort. Nur in geringem Maß machte sich vorerst im deutschen Norden der Einfluß der neu erstehenden holländischen Malerei bemerkbar.

Kein Wunder, wenn bei diesen «desolaten» Zuständen die bedeutenden Talente, deren Deutschland eine nicht zu verachtende Menge besaß, auswanderten. Schon in jungen Jahren hatte sich der 1578 in Frankfurt am Main geborene Adam

Elzheimer nach Rom gewandt, um nie wieder zurückzukehren. Die Künstler Süddeutschlands zogen nach Italien, die norddeutschen meist nach Holland. Da finden wir Rembrandtschüler wie Jürgen Owens und Christoph Paudiss, die ganz zu Holländern gewordenen Caspar Netscher aus Heidelberg, Govaert Flink aus Cleve und den Frankfurter Lingelbach. Ganz italienisch wiederum malte der Münchener Carl Loth und der Böhme Carl Screta.[2] Jeder dieser Künstler hat eine andere Richtung, fast keiner hat etwas mit dem anderen gemein. Das traurige Bild politischer Zerrissenheit, das Deutschland damals zeigte, spiegelt sich in den Werken dieser deutschen, oder besser gesagt, aus Deutschland stammenden Maler wider. Von einem eigentlichen nationalen Zusammenhang kann nicht entfernt die Rede sein. Dieser chaotische Zustand und auch die oft sehr geringe Qualität der Leistungen hat die Kunstforschung bisher abgeschreckt, sich gründlicher mit der deutschen Malerei dieser Periode zu befassen. Die deutsche kunstgeschichtliche Literatur besitzt nicht einmal Genaueres über die bedeutenderen deutschen Künstler, die während des dreißigjährigen Krieges und später tätig gewesen sind. Abgesehen von der bekannten Arbeit Bodes über Elzheimer[3] findet man nur über den genannten Screta eine eingehendere Studie von Pazaurek.[4] Ueber den als Maler und Stecher gar nicht unbedeutenden Mathaeus Merian ist nur eine kulturhistorische Arbeit[5] vorhanden. Auch in den beiden größeren systematischen Darstellungen, die sich mit der hier in Rede stehenden Epoche abgeben, nämlich Hubert Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei,[6] nebst Woltmann und Woermanns großem Werk[7] begegnen wir nur dem eiligen Bestreben, diesen Zeitraum möglichst kurz abzutun und diese deutschen «Virtuosen»[8] nicht «aus dem Schlummer aufzustören».[9]

Es wird eine verwirrende Menge von Malern und Bildern aufgezählt, aber kaum findet sich eine eingehendere Charakteristik dieses oder jenes Künstlers, die den aufmerksamen Leser zu fesseln oder ihm über einen bestimmten Meister hinreichende Auskunft zu geben vermöchte. Die hieraus folgende Unklarheit und Unsicherheit wird durch den Umstand nicht vermindert, daß dem Forscher fast keine Abbildungen[10] der in alle Welt

zerstreuten Gemälde dieser Virtuosen geboten werden, und so bleibt nur die Vorstellung bei ihm haften, die deutschen Virtuosen seien schwache Kopisten berühmter, gleichzeitiger Holländer (Rembrandt) oder Italiener (Reni etc.) gewesen, und ihre wertlosen Werke verdienten darum keinerlei Beachtung.

Wer trotz dieser absprechenden Urteile eingehender die Bilder der genannten Meister zu prüfen unternimmt, wird mit Erstaunen des unbeachteten Guten genug finden und der Behauptung Pazaureks [11] beipflichten, daß die Kunstgeschichte dieses Abschnittes noch recht sehr «in einem Meer von Phrasen schwimmt». Vorläufig wird es eine Pflicht der deutschen Kunstgeschichte sein, die Arbeiten der bedeutenderen deutschen Maler des Zeitalters des dreißigjährigen Krieges erst einmal auf das genaueste zu sichten und zu prüfen, und dann die vorschnellen und teilweise recht ungerechten Urteile zu modifizieren. An Werken der nicht sehr zahlreichen Meister fehlt es nicht, ebensowenig an biographischen Aufzeichnungen. Diese nämlich hat uns gerade der Hauptmeister aus der Zahl jener viel verlästerten Maler hinterlassen. Ich meine die im Jahre 1675 in Nürnberg erschienene Teutsche Academie Joachims von Sandrart. Nach dem Vorbild Vasaris hatte hier zum erstenmal ein Deutscher den Versuch gemacht eine Kunstgeschichte, und im besonderen auch eine Schilderung der deutschen Künstler seiner Zeit zu geben.[12] Am gründlichsten freilich hat Joachim Sandrart sein eigenes Leben und seine Werke in einem besonderen Anhang seiner Akademie behandelt.[13]

Dies soll ihm nicht verübelt werden. Im Gegenteil. Welcher Forscher, der etwa den so unbekannten Lebensgang eines Correggio, Lionardo oder Grünewald zu schildern unternimmt, möchte sich nicht eine so gründliche, ausführliche Biographie wie die Sandrarts wünschen? Denn sie bringt nicht allein das Biographische, sondern auch die notwendigen und oft eingehenden Angaben über fast alle Bilder Sandrarts. Hat man sich mit der schwülstigen und bombastischen Sprache der 24 große Druckseiten umfassenden Schrift vertraut gemacht, so findet man eine planmäßige Verarbeitung des Werdeganges des Künstlers, wie sie in der Kunstgeschichte bis dahin wohl einzig dasteht.[14]

Man sollte meinen, diese detaillierten Angaben eines Künst-

lers über sein eigenes Oeuvre hätte die kunsthistorische Forschung zu einem kritischen Vergleich zwischen eben diesen Angaben und Sandrarts Bildern gereizt. Dies ist jedoch nicht der Fall. Wenn ich deshalb im folgenden versuche das Werk des Künstlers, nicht des Literaten Sandrart kunstgeschichtlich zu untersuchen, so habe ich nach dem eingangs Gesagten nicht noch weiter zu bemerken, daß weder die neuere noch die ältere Literatur [15] mir bei meiner Studie wesentliche Dienste geleistet hat.

Eine Ausnahme ist allerdings zu erwähnen, nämlich die ausgezeichnete Arbeit J. L. Sponsels «Sandrarts Teutsche Academie, kritisch gesichtet». [16] So scharf und gründlich jedoch hier die Teutsche Academie nach allen Seiten untersucht und so unerbittlich die zahlreichen Entlehnungen Sandrarts aufgedeckt werden, eine Würdigung seiner Malerei wird auch von Sponsel nicht gegeben. Er hat sich nur die Aufgabe gestellt, den Literaten und Kunsttheoretiker Sandrart, und nur bezüglich dessen Teutscher Academie nebst Biographie zu kritisieren. Seine Untersuchungen waren aber für mein Unternehmen von bei weitem größeren Wert, als die fast kursorisch zu nennende Erwähnung der Bilder Sandrarts in den schon angezogenen Werken von Janitschek oder Woltmann und Woermann. [17] Wer aus ihnen allein eine Vorstellung über Sandrarts Malweise gewinnen wollte, könnte — namentlich da keine einzige Abbildung gegeben wird, nur erfahren, daß von dem «deutschen Vasari» mehrere Bilder vorhanden seien, in denen er proteusartig bald die Italiener, bald die Holländer oder auch Rubens nachgeahmt habe.

Joachim Sandrart ist geboren in Frankfurt am Main am 12. Mai 1606, wo sein Vater Lorenz als Handelsmann «an der neuen Krähme» [18] wohnte. Bezüglich seiner Nationalität ist darauf hingewiesen worden, [19] er sei eigentlich ein Holländer, da Lorenz Sandrart und seine Gattin aus Holland nach Frankfurt eingewandert seien. Indessen waren schon die Vorfahren der Eltern Joachims Frankfurter Bürger, haben aber auch in Straßburg i. E. gelebt, [20] so daß die deutsche Herkunft Joachim Sandrarts gesichert erscheint. Bezüglich seines Lebenslaufes kann

ich, außer auf die schon genannte Selbstbiographie, besonders auf Kapitel VIII in Sponsels Abhandlung verweisen, welches nicht auf Sandrarts Angaben allein, sondern auch auf anderen Forschungen beruht. Das Biographische wird man daher im folgenden nur erwähnt finden, wenn Sponsels Angaben zu ergänzen sind, oder wenn etwa die kunstgeschichtliche Würdigung der Werke Sandrarts es nötig macht.[21]

Der junge Joachim scheint schon früh zum Künstler bestimmt worden zu sein. Sein erster Zeichenlehrer war im Jahr 1615 ein gewisser Georg Keller, ein Schüler des Jost Ammann. Später hatte Sandrart in Hanau bei dem Straßburger Maler Sebastian Stoßkopf Zeichenunterricht.[22]

I.

Nach der Biographie (S. 5[a]) besaß Sandrart schon in seiner Jugend eine solche Fertigkeit in der Zeichenkunst, daß Theodor de Bry und der ältere Mathaeus Merian seine nach Kupferstichen gefertigten Zeichnungen für die Originale angesehen haben. Das Nachzeichnen von Kupferstichen oder Holzschnitten war damals die allgemein übliche Methode des Zeichenunterrichts. Sandrart selbst empfiehlt sie in seiner Pictura.[23]

Einen Beweis für die behauptete Vorzüglichkeit seiner Kupferstichkopien gibt das erst kürzlich bekannt gewordene, sogenannte Skizzenbuch Sandrarts aus der Zeit zwischen dem 15. September 1621 und 21. März 1623.[24] Dies unzweifelhaft durchgehends authentische[25] Buch enthält 60 Zeichnungen, die bald mit Rotstein bald mit Bleistift oder auch mit der Feder ausgeführt, teilweise auch mit Buntstiften angelegt sind. Wir gewinnen einen gründlichen Einblick in die Tätigkeit eines Lehrlings damaliger Zeit. In dieser Hinsicht ist das Zeichenbuch ein Unikum. Aber leider enthält es außer einer einzigen Originalzeichnung nur Kopien von Holzschnitten oder Kupferstichen. Ob ein Lehrer dem jungen Joachim die einzelnen Stiche an die Hand gab, läßt sich nicht sagen. Die Auswahl der kopierten Meister ist insofern zu beachten, als neben Stichen eines Dürer, H. S. Beham, Zasinger, H. Goltzius, Math. Merian der Aeltere, Aegidius Sadeler, Braun, auch Blätter von offensichtlich minderwertigen Meistern[26] als Vorlagen gedient haben. Vergleiche mit den von mir bereits ermittelten Originalen[27] zeigen die große Anpassungsfähigkeit des Schülers. Zu beklagen ist nur, daß er soviel Fleiß auf das rein mechanische Abzeichnen verwenden mußte, und daß wir so von seiner eigenen Handschrift gar nichts zu sehen bekommen.[28]

Nimmt man an, er habe das Buch, so geheftet wie es heute vorliegt, von vorn nach hinten, Blatt für Blatt fertig gezeichnet — die Datierungen rechtfertigen diese Annahme — so läßt sich ein Plan nicht erkennen. Vielleicht ist also die Wahl nur eine zufällige. An allem, was ihm gerade in die Hand kam, was ihn interessierte, versuchte der Lehrling seine werdende Kunstfertigkeit.[29] Auffallend sind die vielen Allegorien als Vorbilder.

Die Ausführung ist gewöhnlich sehr sorgfältig. Strich für Strich ist wiedergegeben, so daß man sehr wohl, wie die Biographie sagt, «diese Handrisse für Originalien» halten könnte.[30] Andere dagegen[31] zeigen noch die Unbehilflichkeit des fünfzehnjährigen Knaben.

«Weil er (Sandrart) nun», sagt die Biographie (S. 5a), «in der Zeichenkunst, sowohl nach dem Leben, als aus eigener Invention, sich so glückhaft spürte, als begunte Er sofort auch im radieren und Kupferstechen sich zu üben». Schon im Jahre 1620 hatte er beschlossen, Kupferstecher zu werden und war deshalb in Nürnberg bei Peter Ysselburg in die Lehre getreten. Man könnte sonach geneigt sein, das Zeichenbuch als ein Uebungsbuch eines sich lediglich zum Kupferstecher ausbildenden Lehrlings anzusehen; da ein sich zum Maler ausbildender Schüler wohl kaum so viele Kopien angefertigt haben dürfte. Jedoch ist es wohl bloßer Zufall, daß von den Studien nach der Natur sich nur die Portraitskizze des jungen Ysselburg (Nr. 50 meines Verzeichnisses) erhalten hat. Sie ist die älteste Portraitskizze von Sandrarts Hand und zeigt bereits die Treffsicherheit des späteren Portraitmalers. Wer das gezeichnet hat, kann mehr als nur Kupferstiche treufleißig nachzeichnen. Wir begreifen deshalb, warum der berühmte Kupferstecher Aegidius Sadeler, zu dem Sandrart 1622 «expressè» nach Prag gereist[32] war, dem jungen Joachim den Rat gab, lieber ein Maler als ein Kupferstecher zu werden.[33] Ihm hat Sandrart sicherlich noch andere derartige Zeichnungen nach der Natur vorlegen können.

II.

Sandrarts Eltern willigten im Jahr 1623, als er nach Frankfurt zurückgekehrt war, ein, daß er nach Utrecht zu Gerard van Honthorst in die Lehre kam.[34] Dort blieb er bis 1627. Die Utrechter Schule stand gerade damals in hoher Blüte, hier wirkten Meister wie Bloemaert, Poelenburg, Both u. a. Die Biographie Sandrarts geht über diese Utrechter Lehrzeit auffallend schnell hinweg.[35] Auch ist aus jenen Lehrjahren von Sandrarts Arbeiten nichts erhalten. In der Akademie wird erzählt, Sandrart habe damals schon die Werke Elzheimers studiert. In dieser Zeit lernte er Rubens kennen, der nach Utrecht gekommen war. Der junge Sandrart begleitete den Meister vierzehn Tage lang auf einer Reise «nach Amsterdam und in andere Oerter». Im Jahre 1627 wurde er von Honthorst als Gehilfe auf einer Reise nach London mitgenommen, wohin Honthorst vom König Karl berufen worden war. Sandrart blieb auf Wunsch des Königs, den er seinen «ersten Wohltäter» nennt, länger als Honthorst bei Hofe. Er studierte die antiken Skulpturen und die italienischen Meister in den Sammlungen des Königs, des Grafen Arundel und des Herzogs von Buckingham.[36] Schon im nächsten Jahre (1628) kehrte er jedoch nach Frankfurt zurück und reiste bald (1628?) nach Venedig, um dort die «venediger Mahlerey» kennen zu lernen. Das Studium nach Tizian und Veronese hat auf ihn den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt. Dieser ist neben dem des Rubens in vielen seiner späteren Werke noch bemerkbar.[37] Die Pest vertrieb aber noch im Jahre 1629 den jungen Künstler aus Venedig, und nach kurzem Aufenthalt in Bologna, wo er Guido Reni und Albani besuchte, kam er im Sommer 1629 nach Rom. Hier blieb er sechs Jahre. Erst aus dieser Zeit, die wohl auch

noch zu seiner eigentlichen Lehrzeit zu rechnen ist, besitzen wir einige wenige Werke von ihm.

Gerade damals war Rom so recht eine internationale Künstlerstadt. Neben den berühmtesten italienischen Meistern Guercino, Domenichino usw. lebten hier zahllose holländische, französische und deutsche Künstler.[38]

Sandrart studierte alle Kunstwerke Roms in Gemeinschaft mit anderen Künstlern, machte landschaftliche Studien in der Umgebung Roms, zeichnete Akt nach lebendem Modell,[39] vor allem aber nach der Antike.[40] Bald kam er mit dem aus Genua stammenden reichen Kunstsammler, dem Marchese Giustiniani, in Berührung. Dieser «Protektor aller Virtuosen» führte in Rom ein gastfreies Haus, in dem Wohnungen und Ateliers den Künstlern offen standen. Sandrart zog etwa 1631 in diesen Palast und blieb dort bis zu seiner Abreise (1635) wohnen. Er wurde künstlerischer Beirat des Marchese und kaufte «in die 270 Stuck» antiker Marmorskulpturen für ihn, beaufsichtigte auch seine Gemäldesammlung.[41] Der hochbetagte Herr beschloß, die besten Werke seiner Sammlung an Skulpturen in einem großen Kupferwerk herauszugeben und beauftragte Sandrart «aufs schleinigst» die Zeichnungen und Stiche zu besorgen. Das ohne Text herausgebene Werk trug den Titel «La Galleria Giustiniana».[42]

Nach der Biographie (S. 11 b) hat es den Anschein, als ob Sandrart allein die Zeichnungen für die Stecher angefertigt hätte.[43] Da jedoch die Stiche der Galleria fast sämtlich mit Zeichner- und Stechernamen versehen sind, läßt sich leicht feststellen, daß Sandrart nur zu 35 Stichen die Zeichnungen geliefert hat.[44] Mehrere hiervon (sämtlich in Rötel ausgeführt) bewahrt das Kupferstichkabinett in Dresden.[45] Sandrart hat selbstverständlich auch andere, in Rom vorhandene, Antiken als die seines Gönners Giustiniani abgezeichnet.[46] Einen Teil dieser Blätter verwertete er als Vorlagen zu den Stichen der Teutschen Academie, die er vierzig Jahre später, 1675, herausgab.[47] In dies Werk übernahm er zugleich einen Teil der Stiche aus der Galleria Giustiniana und auch Nachstiche aus älteren italienischen Büchern.[47a] Da die Akademie ein bedeutend kleineres Format als die Galleria Giustiniana hatte, mußte er diese Nachstiche in kleinerem Format anfertigen lassen.[48] Bei der

Auswahl hat er sich nicht auf die Platten beschränkt, zu denen er selbst die Zeichnungen geliefert hatte. Die Namen der anderen Zeichner aus der Galleria sind aber auf den Nachstichen der Akademie unterdrückt worden. Als nach seinen eigenen Aufnahmen gefertigte, in die Akademie aufgenommene[49] Stiche nach Skulpturen, die nicht in der Sammlung Giustiniani aufbewahrt wurden (also auch in der Galleria fehlen), kommen hier nur vierzig[50] in Betracht.

Sonach sind 75 Kupferstiche nachweisbar, für die Sandrart in Rom (1629—1635) die Zeichnungen nach antiken Bildwerken angefertigt hat, nämlich, um es zu wiederholen, 35 aus der Galleria Giustiniana und 40 aus der Teutschen Academie.

Eine genaue Datierung[51] der einzelnen Stücke dieser großen Menge Sandrartscher Kupferstichvorlagen ist nicht möglich, da ihre künstlerischen Qualitäten durchgehend dieselben sind, wenn auch einige Zeichnungen sich flüchtiger als andere, sorgfältigere, erweisen.

In seine Akademie hatte Sandrart, um eine Uebersicht über die gesamte, damals bekannte klassische Bildhauerkunst zu geben, nur die Meisterwerke aufgenommen. Daher ist bei diesen Abbildungen heute der Vergleich mit Photographien nach den Originalen leichter anzustellen, als bei den Kupfern der Galleria Giustiniana, deren Vorbilder nicht alle zur klassischen Kunst gerechnet werden können, ja die oft minderwertig genannt werden müssen. Die Sammlung ist außerdem längst in alle Winde zerstreut.

Geht man bei einer solchen Prüfung der 75 Kupferstichvorlagen Sandrarts davon aus, daß sie alle nur Abzeichnungen antiker Bildwerke sind, so entfällt, wenigstens für den Zweck dieser Abhandlung, die Verpflichtung sie alle so erschöpfend zu würdigen, wie wenn ebensoviele Originalzeichnungen aus Sandrarts Lehrjahren in Rom vorhanden wären.[52] Zu übersehen ist aber nicht, daß gerade diese Stiche nach seinen Rötelzeichnungen, auf die er so stolz war, es sind, die ihn bei der Nachwelt in Mißkredit gebracht haben. Besonders bei der Archäologie unserer Tage. Sie weiß mit den großen Kupferwerken, die im 17. und 18. Jahrhundert allein Abbildungen antiker Skulpturen vermittelt haben, nicht mehr viel anzufangen und vermißt mit Recht

bei diesen, zu ihrer Zeit hochgeschätzten Stichen diejenige objektive Treue, auf die es dem Künstler nicht ankommt, und die er heute der mechanischen und sozusagen anonymen Photographie überläßt.

Genügen also in dieser Hinsicht die Aufnahmen Sandrarts der heutigen Archäologie nicht, so darf man doch nicht vergessen, daß im siebzehnten Jahrhundert eine Archäologie überhaupt noch gar nicht existierte, deren Forderungen er hätte Rechnung tragen müssen. Das Publikum, an das sich die Galleria Giustiniana und die Teutsche Academie richteten, bestand nicht aus gelehrten Archäologen, sondern aus Freunden der Kunst, jenen «curiösen Herren», die damals anfingen ihre «Kunstkammern» anzulegen. Diese Dilettanten mochten froh sein in der Akademie Sandrarts einen Leitfaden über die ganze Kunst zu besitzen und waren wohl kaum in der Lage, Sandrarts Abbildungen nach Skulpturen auf ihre Genauigkeit hin zu prüfen. Wer wollte es ihm darum verdenken, wenn er in seiner Akademie zahlreiche Statuen mit willkürlichen Ergänzungen oder Veränderungen, bisweilen im Gegensinn und mit erdichteten Benennungen zu publizieren wagte?[53] Auch hat die Kunstgeschichte zu berücksichtigen, daß die Barockkünstler (nicht bloß Sandrart allein) antike Kunstwerke mit ihren Augen und im Sinn ihrer Zeit ansahen und demgemäß wiedergaben. Ihnen, die sich bei ihren Gemälden nicht genugtun konnten in unruhig bewegter, geradezu lärmender Komposition, in Farben- und Lichteffekten aller gewagtester Art, mußte das mühevolle Nachzeichnen nach Bildwerken einer ihnen innerlich so völlig fremden Kunst, wie die Antike es war, eine qualvolle Arbeit sein, auf die sie denn auch niemals die Zeit verwendet haben mögen, wie etwa Henrik Goltzius auf seinen Stich nach dem Apollo von Belvedere.

Mustert man in dieser Erwägung die Galleria, so wird man vielleicht milder über die Stiche nach Sandrart urteilen, zugleich wird man aber auch finden, daß Sandrarts Zeichnungen nicht besser oder schlechter waren, als die seiner Mitarbeiter.[54] Er hatte sich bald in deren Art hineingefunden und behielt diese, soweit es sich übersehen läßt, für sein ganzes späteres Leben bei.[55]

Was den Gesamtcharakter betrifft, den die einzelnen Blätter Sandrarts in der Galleria oder der Teutschen Academie zeigen,

so sind die Proportionen im allgemeinen richtig gegeben,[56] die Verkürzungen oft mißlungen.[57] Der Gesichtsausdruck ist fast nie verstanden, er interessiert den Künstler gar nicht. Manche Gesichter erscheinen völlig alltäglich und nichtssagend, wie gewisse Köpfe des Reni in seiner maniera seconda; manche sind steif und leblos wie Puppenköpfe.[58]

Der Rötel, mit dem Sandrart, wie alle Barockkünstler, wohl ausschließlich arbeitete, gestattete durch einmaliges Aufdrücken eine Schattenpartie zu geben, zu deren Wiedergabe der Stecher Dutzende von Strichen nötig hatte. Dieser schnellen Arbeit mit Rötel ist das übertrieben Wulstige bei den Muskelpartieen der Statuen zuzuschreiben.[59]

Auf die Zeichnung der Hände ist nicht viel Wert gelegt;[60] die Haare machen bisweilen den Eindruck, als ob sie aus Mehlteig oder Butter geknetet wären.[61]

Von Genauigkeit bei der Darstellung der Gewänder kann keine Rede sein. Man sieht fast an jedem Faltenwurf, wie der Stecher die weichen, verschwommenen, unklaren Züge des Rötelstiftes hat wiedergeben müssen. Die Falten brechen sich im allgemeinen unnatürlich hart (etwa wie Kreppstoff).[62] Bei kompliziertem Faltenwurf (Flora Farnese) gibt Sandrart eine ganz unklare, unwahre, wie eine Breimasse wirkende Abbildung.[63]

Trotz aller dieser Mängel in den Einzelheiten begegnen wir aber doch einigen Abbildungen von Statuen, die das Prädikat «leidlich» verdienen.[64]

Im übrigen mögen die Stecher oft Sandrarts Zeichnungen ungenügend nachgebildet haben,[65] wie er das ja auch oft beklagt.[66]

Liest man freilich seine eigene Anpreisung seiner «gerechten guten Antichen», in der er ihnen den Vorzug vor allen gleichzeitigen derartigen Arbeiten,[67] selbst denen eines Perrier, gibt, so muß man ein solches, uns heute ganz unangebracht scheinendes, fast überhitztes Selbstbewußtsein dem alles übertreibenden Barock zugute rechnen. Auch ein Sandrart war nicht frei von dem Halbgötterwahn der italienischen Künstler[68] seiner Zeit und von der Ueberschätzung ihrer fingierten «gran maniera greca», die er seinen Zeichnungen nachrühmt und die wohl

auch seine Zeitgenossen kaum verspürt haben, sofern sie jemals antike Kunstwerke im Original zu sehen bekamen.

Was er außer den Zeichnungen nach Antiken in Rom noch gearbeitet hat, mag man in seiner Biographie nachlesen. Erhalten haben sich von den vielen dort erwähnten Oelgemälden nur zwei,[69] über die später zu sprechen sein wird.[70] Die emsigen Studien in den Akademien ließen ihm noch Zeit, in Gemeinschaft mit Claude Lorrain und anderen Künstlern Landschaftsstudien in der Umgebung Roms «im offenen Feld zu Tivoli, Frescada, Subiaca und anderer Orten, auch al S. Benedetto» usw.[71] zu machen. Von diesen Landschaften ist nichts erhalten.[72]

Was er damals schon Eigenes leisten konnte, zeigen die beiden Portraitzeichnungen, die das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. besitzt,[73] und die wohl in diese Zeit einzureihen sind. (Vgl. unten Tafel VII, welche eine dieser Zeichnungen wiedergibt.) Zwar sind sie nicht datiert, aber die sorgfältigen einzelnen Striche an den Haaren und dem Samtrock des dargestellten sympathischen jungen Mannes[74] mit den langen blonden Locken und hellen Augen zeigen eine peinliche Genauigkeit des Anfängers, wie sie bei späteren Zeichnungen Sandrarts nie wieder anzutreffen ist. Es ist derselbe ductus, wie bei dem schon besprochenen Portrait des Peter Ysselburgh (in dem Zeichenbuch Sandrarts von 1621/1623), aber sorgfältiger und vollkommener.

Seinen Aufenthalt in Rom unterbrach Sandrart im Jahre 1631. «Um das Uebrige von Italien auch zu besehen», unternahm er «in guter Gesellschaft» eine Reise nach Neapel, Sizilien und Malta. Nach der Biographie (S. 11 [b]) hat er unterwegs mehrere Zeichnungen nach der Natur gemacht, wie «den damals Feuer werfenden abscheulichen Berg Vesuvium, ferner das Feld bei Puzzoli, auch la Bocca del Inferno und den Campum Elysium in Campania.» Von diesen Skizzen hat Zeiller-Merian in dem 1640 in Frankfurt a. M. erschienenen «Itinerarium Italiae» betitelten Buche drei in Kupferstich «eingebracht».[75] Erwähnenswert ist nur das große Blatt, das den Ausbruch des Vesuv wiedergibt. Wir sehen im Vordergrund der mit guter Perspektive gegebenen Situation die Einwohner von Torre del Greco über eine Brücke fliehen. Das Blatt ist an Qualität den bekannten

Stichen Merians, wie sie seine zahlreichen Topographieen Deutschlands enthalten, ebenbürtig. Es zeigt aber im Zusammenhalt mit den beiden anderen, offenbar auf sehr flüchtigen Skizzen beruhenden Blättchen (Scylla und Solfatara), daß Sandrart keine besondere Anlage zum Landschaftsmaler hatte, wenn er auch später als gewandter Maler das Landschaftliche auf seinen «Historien und fürnehmen Bildern» gut darzustellen wußte.[76] Nach seiner Theorie soll freilich Landschaften nur der malen, wer «in Historien und fürnehmen Bildern» nichts zu leisten vermag.[77]

III.

Durch Sandrarts schriftstellerische Tätigkeit sind wir in der Lage, seine äußeren Lebensumstände auf das genaueste zu verfolgen. Wir lernen aber auch, wenn er sich in der Teutschen Academie über die Leistungen und Charaktereigenschaften der verschiedensten anderen Künstler ausläßt, seine Eigenschaften und Ansichten, seinen Charakter kennen. Bevor wir zur Darstellung der Kunst des interessanten Mannes übergehen, sei es daher vergönnt, eine kurze Schilderung seiner Persönlichkeit zu versuchen, welche in den mannigfachsten Beziehungen seine Leistungen als Künstler erst verständlich macht.

Ein Leben, wie es dieser weitgereiste, vielbeschäftigte Maler, Hofmann, Landwirt und Schriftsteller in einer von leidenschaftlichsten politischen und religiösen Kämpfen durchwühlten Zeit geführt hat, in der durch eine Zerstörung ohne Gleichen das alte Deutschland zugrunde gerichtet worden war, läßt sich nicht leicht bewegter, wechselreicher denken. Selbst eine künstlerisch stärker veranlagte Natur, als er war, hätte sich der Gewalt der auf ihn einstürmenden Ereignisse jener Zeit und der Einwirkung der verschiedenartigsten Künstler in Rom oder Amsterdam nicht entziehen können. Vom Standpunkt der Kunstgeschichte erscheint deshalb die Schilderung seiner künstlerischen Persönlichkeit nicht eben einfach.

Bestimmend in Sandrarts Persönlichkeit, in seiner Individualität ist, daß er für einen Maler eine hohe soziale Stellung verlangt. Nichts lag ihm ferner, als abgeschieden von der Welt nur seiner Kunst zu leben. Wo sich Gelegenheit bietet, rühmt seine Biographie die Vorzüge seiner Person in gesellschaftlicher und sittlicher Beziehung. Schon als junger Mann in Rom war

er «wegen seiner leutseligen Manier und höflichen Weise mit jedermann umzugehen»,[78] allgemein beliebt. Später hat er in Amsterdam «einen kunstvollen Parnaß der Edlen Mahlerey aufgerichtet und gleich anfangs durch hochgepriesene Werke sich in großen Ruhm gebracht, daß Er von männiglich nicht allein wegen seiner weltkundigen Kunst-Wissenschaft, sondern auch wegen tugendlichen Wandels, höflichen Comportements und zierlichen Conversationen, dergleichen allda vorher wenig Künstler von sich scheinen lassen, geehrt und gepriesen worden».[79] Er, der den Papst, den Kurfürsten von Bayern, den deutschen Kaiser und dessen Familie nebst zahlreichen anderen höchsten und hohen Personen portraitiert hatte, war ein vollendeter Kavalier,[80] dem als Richtschnur Castigliones bekannter Corteggiano diente. Ganz unverblümt verlangt er von den Künstlern, daß sie «vernünftige Hofleute» seien. Er rühmt seinen Lehrer Honthorst, ferner Rubens, Van Dyk und andere als Kavaliere. Ja in seiner Akademie geht die Schilderung alles dessen, was zahlreiche große Künstler an Auszeichnungen, Ehren und Belohnungen von fürstlichen Personen erhalten haben, oft so in die Breite, daß für die Schilderung der künstlerischen Leistungen der betreffenden Maler usw. fast kein Raum mehr bleibt.[81] Er erreichte es auch, daß der heiß ersehnte Adel ihm im Jahre 1653 von Kaiser Ferdinand III. verliehen wurde.[82] Auch versuchte er, wiewohl vergeblich, kaiserlicher Hofmaler zu werden.[83]

Daß er es verstand, diese untertänigsten Gefühle gegen Fürsten in geschickt verfaßten Schreiben, wie sie für jene Zeit charakteristisch sind, durch die gröbsten, bombastischen Lobhudeleien zu dokumentieren, ist darnach selbstverständlich.[84]

Bei seinem ausgesprochenen Hang zur Vornehmheit mußte er es einem Rembrandt verübeln, daß dieser «seinen Stand nicht zu beobachten» gewußt habe und «sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet, dannenhero er auch in seiner Arbeit verhindert gewesen».[85]

Seine markanten Eigenschaften eines «à la Mode-Mannes» jener Zeit, also eines Hofmannes, brachten es mit sich, daß er auch «Tugend übte» und sittenstreng war. Die wüsten Gesellen, Zechkumpane und Raufbolde unter den Künstlern in Rom oder

Amsterdam hatte er zur Genüge kennen und verabscheuen gelernt. In bewußtem Gegensatz zu ihnen war er stolz auf seinen «tugendlichen Lebenswandel» und den Ehrentitel «Virtuoso», den ihm, als er von Amsterdam nach Stockau übersiedelte, sein neuer Landesherr, der Pfalzgraf von Neuburg, sozusagen offiziell erteilte.[86] Fast auf keinem Titelblatt seiner Schriften verfehlt er zu bemerken, daß er Pfalz-Neuburgischer Rat, Ritter des Venezianischen Markus Ordens und Mitglied des Palmenordens war. Als er im Alter in Nürnberg wohnte, genoß er als «deutscher Apelles» und Verfasser der Teutschen Academie hohes Ansehen. Dementsprechend gab ihm der Nürnberger Rat «umb seiner bekannten Qualitäten willen bey den Processionibus publicis» einen besonderen Rang.[87] Auf Beschluß des Rats wurde er sogar «durch die Einspänner», also mit militärischen Ehren begraben.[88]

Da ihm, dem Virtuoso, Kunst und Tugend überhaupt untrennbare Eigenschaften sind, nennt er auch alle Künstler insgemein Virtuosen.[89] Aber er hätte nicht ein Kind seiner Zeit, der wilden Zeit des dreißigjährigen Krieges sein müssen, in der von solchen erhabenen Tugendhelden wenig zu spüren war, wenn nicht sein Streben nach Tugend einen recht egoistischen, sozusagen utilitarischen Beigeschmack gehabt hätte. Nach seiner Ueberzeugung ist «der Lebenszweck des Künstlers .... nicht so sehr, ein vollendeter Künstler zu werden, als vielmehr durch seine Kunst und Tugend Ehre und Reichtum zu erlangen».[90] Der Vorwurf der steten Rücksichtnahme auf den persönlichen Vorteil, den er verblümt dem Rubens macht, bleibt darum an ihm selbst haften. Trotz seiner übertrieben betonten Vornehmheit verstand er sich gut aufs Rechnen und wußte seine Bilder sich gut bezahlen zu lassen.[91 92] Als Kavalier nicht gewöhnlichen Schlages besaß er aber auch große Tatkraft und Energie. Diese bewies er, als er das arg verschuldete Gut Stockau bei Neuburg an der Donau, das ihm durch seine Frau Johanna v. Milkau im Jahr 1644 zugefallen war,[93] durch rationelle Wirtschaft in die Höhe brachte, trotzdem es 1647 durch die Franzosen geplündert und verwüstet worden war. Durch die Untersuchungen Striedingers[94] wissen wir jetzt, daß der vielseitige Maler und Hofmann auch ein vortrefflicher Landwirt

großen Stils war. Das Schloß, sein Tusculum,[95] hatte er nach 1647 «schöner als zuvor» nebst zahlreichen Mühlen, Brauereien und Oekonomiegebäuden erbaut. Es barg seine große Sammlung an Gemälden, Handzeichnungen, Kupferstichen und anderen Kunstgegenständen.[96] Diese Hauptsehenswürdigkeit bewog viele vornehme und fürstliche Personen,[97] den Schloßherrn von Stockau zu besuchen und sich hierbei wohl auch von ihm portraitieren zu lassen.

Aus den Datierungen einer großen Anzahl von Bildern ist zu schließen, daß er während des Stockauer Aufenthalts (1645—1670) über der Landwirtschaft und Viehzucht die «adeliche» Malerei keineswegs vernachlässigt hat.[98] Zu dieser Tätigkeit kamen noch die langwierigen Vorarbeiten zu seiner Teutschen Academie, die er freilich auch später noch (nach dem Verkauf von Stockau) in Augsburg und Nürnberg betrieben hat. Daß er aber auch ein tüchtiger Architekt gewesen wäre und auf die Bauten des Pfalzgrafen von Neuburg Einfluß gehabt hätte, wie Gurlitt[99] aus Sandrarts Theorie der Baukunst in der Akademie folgern will, ist nicht erwiesen. Denn dieser Abschnitt über die Baukunst («Von den fünferley Bau-Arten» T. Ac. I. 1., Kap. II) hat sich nach Sponsels Untersuchungen[100] als ein «sehr kompliziertes Mosaik aus Vasari, Palladio, Serlio und Bosse» herausgestellt, wie denn überhaupt die theoretischen Betrachtungen über die Künste in der Teutschen Academie mit wenigen Ausnahmen Plagiate sind.[101]

Nach seinem Charakter als Mensch, als Kind seiner Zeit, mag wohl das Ideal dieses «peintre chevalier» eine Stellung gewesen sein, wie sie etwa Rubens oder van Dyk an den Höfen eingenommen hatten. Doch dem verarmten Deutschland fehlten freigebige fürstliche Mäcene, wie sie erst das folgende 18. Jahrhundert erleben sollte.[102]

Zudem war Sandrart klug genug sich zu sagen, daß er als Künstler einem van Dyk oder Rubens nimmermehr sich gleich stellen könne, wenn er auch glaubte, mit den zeitgenössischen niederländischen, französischen oder italienischen Künstlern erfolgreich konkurrieren zu können.[103]

Man würde ihm jedoch Unrecht tun, wenn man bei seiner kunstgeschichtlichen Bewertung nicht die «detestablen» Zeiten

während des großen Krieges und der folgenden Jahre berücksichtigen wollte, ferner auch die Verrohung und den Bildungsmangel seiner deutschen Zeitgenossen, denen gegenüber er alle die heute geschmacklos anmutenden Bezeichnungen seiner Person in der Biographie, z. B. «Kunst Prinz», «edeler Kunst Adler», «Sonne der Kunst» etc. wagen konnte.

Im gleichen Maße wie von seinen Arbeiten als Künstler war er auch von seinen literarischen Leistungen eingenommen. «Niemand», sagt er (T. Acad. I. 3 S. 56[b]), «als ein perfecter Mahler kann von der Mahlerey schreiben». Deshalb hatte er, der berühmte «Apelles seiner Zeit» sich auch entschlossen die Teutsche Academie, das Universalbuch über Kunst, zu verfassen, zumal ihn so viele höchste und hohe, «geist- und weltliche Herren und besonderlich . . . vortreffliche Gelehrte und Kunstliebhaber unendlich hierum ersucht und angesprochen» hatten. Als Fortsetzung der in der Akademie schon behandelten griechischen und römischen Mythologie war die «Iconologia deorum» vom Jahre 1680 gefolgt.[104] Diese beiden Schriften haben bei den Zeitgenossen wie auch später den größten Beifall gefunden. Literarisch betrachtet sind sie von gleichem Wert wie die trostlose Schriftstellerei jener Zeit, in der man die Werke der «fruchtbringenden» und anderer Sprachgesellschaften oder eines Opitz, Harsdörffer und Lohenstein lesbar fand. Die Bedeutung aber der Teutschen Academie als Quellenschrift für die Kunstgeschichte steht, trotz aller von Sponsel enthüllten Entlehnungen, auch heute noch fest. Dieses Verdienst will selbst Sponsel (S. 90) dem Schriftsteller Sandrart nicht nehmen.

Aber auch abgesehen von ihrem kunstgeschichtlichen Wert, der hier nur gestreift werden konnte, erweitern die Schriften Sandrarts, als ein Komplement zu seinen Arbeiten als Maler, unsere Wissenschaft von seinen Anschauungen über die Kunst der Malerei im allgemeinen. Ueber diese Ansichten ist im folgenden noch einiges zu bemerken.

IV.

Bei der Untersuchung des wenigen, was die dürftige Literatur über Sandrarts künstlerische Eigenart bietet, ist es auffallend, daß man sich begnügt hat, immer nur die Künstler zu nennen, die ihn beeinflußt hätten. Proteusartig[105] habe er wie Honthorst, oder in Italien wie die Italiener, in Amsterdam wie die Holländer oder wie Rubens gemalt. Wer Sandrarts Gemälde nicht kennt, gerät in Gefahr zu denken, jedes derselben sei unter einen der genannten Einflüsse zu rubrizieren. Somit wäre Sandrart nicht viel mehr als ein Epigone, Kopist oder gar Fälscher.[106]

Daß bei Sandrart zahlreiche Spuren fremder Einflüsse[107] zu finden sind, soll hier nicht geleugnet werden. Allein sie verdrängen doch seine eigene Persönlichkeit nicht so sehr, daß man nicht vor manchem seiner Werke[108] sich bekennen müßte: hier seien weder Rubens noch die Holländer die Paten, sondern das Bild sei eben «ein Sandrart». Dieser sozusagen unteilbare Rest der Persönlichkeit des Künstlers verdient die Beachtung der Kunstgeschichte in höherem Maße als der Nachweis fremder Einflüsse.

Sandrart ist (ausgenommen den schon 1610 gestorbenen Elzheimer) der bedeutendste deutsche Maler des siebzehnten Jahrhunderts. Wir haben freilich gesehen, daß für ihn die Konkurrenz deutscher Künstler seiner Zeit nicht groß war. Und wenn die Biographie (S. 1) ihn als Elzheimers berufenen Nachfolger hinzustellen sucht, der «die schlummernde Freulin Pictura wieder aufweckte, die Nacht zertriebe», so ist das nur als rhetorische Uebertreibung aufzufassen. Denn Elzheimers Kleinmalerei hatte, wie wir später sehen werden, mit der von Sandrart erstrebten «maniera greca» nicht das mindeste gemein.

Was nun nach Sandrart den echten Künstler ausmacht, ist im wesentlichen das Folgende:[109]

Ein rechter Maler soll als ein «vernünfftiger Hofmann», neben guten Umgangsformen auch Tugend besitzen. Vor allem aber muß der strebsame Maler Fleiß, und immer wieder Fleiß anwenden, um in der Kunst das Höchste zu leisten. So gehen Kunst und Tugend, deren Ingrediens der Fleiß ist, Hand in Hand. Daher soll der Kunstjünger durchaus «die Venus, den Bacchus und Müßiggang als Feinde der Tugend meiden, um die Zeit, welche allein zur Vollkommenheit leitet, nicht zu verlieren».[110]

Die umfassende Herrschaft über die Technik der Kunst erreicht er am besten in den — Akademien. Unter diesen versteht Sandrart nur Vereinigungen der Künstler zum Zeichnen nach einem gemeinsamen Modell,[111] nicht etwa Kunstschulen (Akademien) im heutigen Sinn unter führenden Direktoren.[112] Außerdem soll dieses Ideal eines Malerschülers sich dem Zeichnen nach der Antike, ferner dem Naturstudium und auch der kunsttheoretischen Literatur widmen.

Nur auf diesem Wege also kommt der Künstler allmählich dazu, daß er allseitig korrekt, ohne «Fehler» zeichnen, in «den Coloriten» die Farbenharmonie vollkommen beherrschen lernt. Daneben sollen «Composition, Ordination», wie auch die Darstellung der «natürlichen Affekte» «wohl ausgebildet sein».[113] Spöttisch meint Sandrart, «etliche unsere Teutsche» dächten, «es sey ihnen rühmlich und fördere zu großem Namen, wann sie große wilde Fantasten sind, und durch verkehrtes Leben wilde würme im Kopfe zeugen, womit sie dann ihre thörichte Einfalt zeigen und daß ihnen an Vernunft und Weisheit gar viel abgehe», und sie «verachtet und verlacht werden.»[114]

Von einem Maler, der diese Fehler vermeidet und der allen genannten Postulaten gerecht wird, könnte man scheinbar kaum noch mehr verlangen. Sandrart betont aber nicht genügend, daß ein solcher Ausbund von Hoffähigkeit, Fleiß, Tugend, Gelehrsamkeit usw. dennoch kein Künstler ist, wenn er nicht die echte Künstlerseele, die innere Schöpfungskraft besitzt, die aus angeborenem, dichterischen Empfinden zu schaffen vermag. Mit bewußter Absicht seine Bilder «mit Ueberfluß wohl auffge-

räumter Gedanken» zu beleben, oder einen bestimmten «Affekt» zu erzielen ist nicht Aufgabe eines echten Künstlers, der auch ohne den Zwang Sandrartischer Regeln auskommen kann. Sandrart weiß dies im übrigen wohl auch, wie man aus seinem, in der Akademie ausgesprochenen Satze: «Wann die Mutter Natur dem Jüngling nicht ihre Milch einflößet ... so ist auch mit unendlicher Arbeitsamkeit wenig zu schaffen» — folgern darf. Er hat wohl eine Ahnung, daß der Künstler geboren wird. Und es wäre eine abgeschmackte Behauptung, daß er seine eigenen künstlerischen Arbeiten nur durch «Verstand» und rastlosen Fleiß habe zustande bringen können. Aber zumeist zeigt er sich doch recht sehr von jener, für seine gedankenarme Zeit charakteristischen Krankheit befallen, welche die jugendlichen Talente ersticken mußte, indem man meinte, allein der Verstand könne mit Hilfe der «Observanzen» und der angeblich aus der «Practik» abgeleiteten «Kunst Regeln» einen Künstler machen. Sandrart lebte ja in dem erschreckend verrohten Zeitalter, in dem man ebenfalls durch Fleiß und Verstand ein deutscher Dichter werden[115] zu können glaubte. Nicht bloß die deutschen Gelehrten trugen bald nach dem dreißigjährigen Kriege die Perrücke, sondern auch die deutschen Maler, deren Zierde Joachim Sandrart war.

Diese Erscheinung ist nicht bloß in Deutschland zu beobachten. In Frankreich litten die Zeitgenossen Sandrarts, die Poussin, Le Sueur oder Le Brun, die ihm an Talent und Können weit überlegen waren, an demselben Gebrechen. Auch sie grübelten und philosophierten zu viel bei ihrer Arbeit, und bei aller von ihnen erträumten «Freiheit» blieben sie doch von unüberwindlichen Einflüssen der Antike und der zeitgenössischen Italiener oder endlich von ihrem literarischen Wissen und dem Akademismus bedrückt und bedrängt.

In Frankreich wie in Deutschland war die Konsequenz dieser verstandesmäßigen Ausübung der Kunst die übermäßige Ausbildung der Allegorie, jener «kolossalen Prämisse» aller Malerei jener Zeit, wie sie Jakob Burkhardt genannt hat. Zur Darstellung des Abstrakten, die die Allegorie unternimmt, reichte Sandrarts Talent nicht aus, denn er war kein Rubens. Das was in seinen Allegorien so hausbacken wirkt, was er den

«Ueberfluß wohl aufgeräumter Gedanken» nennt, das rein Verstandesmäßige, zeigt, wie sehr ihm das Naive, die poetische Ader fehlte. So wirken seine Bilder und Kupferstichvorlagen dieser allegorischen Art,[116] die er wohl für seine besten gehalten haben mag, geschraubt wie seine Sprache, geschraubt wie die «Poesien» der deutschen Dichter seiner Zeit. Nicht der poesievolle Elzheimer, so sehr er ihn auch lobt, mag sein Ideal gewesen sein, sondern die zeitgenössischen Italiener, wie etwa Lanfranco[117] oder Pietro da Cortona.

Vom «Verstand» läßt sich Sandrart vorschreiben, was der «wohl mahlende» Künstler malen darf. Er beurteilt ohne Skrupel die künstlerische Qualität eines Malers nach dem, was er malt.[118] Die oberste Stelle nehmen die «großen Historien», wohl die aus der alten Geschichte entnommenen Darstellungen,[119] ein. Darnach rangieren die mythologischen, allegorischen und religiösen Kompositionen, die immer eine sinnreiche Invention zeigen müssen. Dazu wären noch die Landschaften zu rechnen, die durch eine, aus der Mythologie entnommene Staffage belebt werden. Erst dann folgen die bloßen Landschaften. Noch tiefer steht ein Künstler, der es nur auf täuschende Naturnachahmung abgesehen hat, wie der Portraitmaler, dem es ja (nach Sandrart) nur auf «wohlgleichende Contrafätte» ankommt. Hierbei ist eine «sinnreiche Invention» ebensowenig nötig, wie bei der Wiedergabe des «gemeinen Lebens», womit die holländischen Genrebilder, namentlich die Stillleben («stillstehende Sachen») gemeint sind. Von dem Fleiß eines Meisters dieser für Sandrart niedrig stehenden Art der Malerei, Gerard Dow,[120] weiß der Schnellmaler Sandrart mit Schaudern zu berichten, daß Dow zum bloßen Untermalen einer Frauenhand fünf Tage gebraucht habe, «woraus leicht zu erachten was für eine Zeit das übrige dieses Werkleins[121] erfordert» habe.

Dies sind im wesentlichen Sandrarts kunsttheoretische Ansichten. Die zahlreichen technischen Vorschriften, in welche wir seine Theorie eingestreut finden, hier aufzuzählen verbietet der Umstand, daß sie aus den verschiedensten Schriften entlehnt sind.

Wir sahen was für ein abstraktes blutloses Wesen er in seinen kunsttheoretischen und moralisierenden Anweisungen aus

seinem Idealmaler gemacht hat. Sein Glaube, das künstlerische Individuum, die künstlerische Eigenart in normative Vorschriften einpressen zu können, war in Deutschland so allgemein verbreitet wie in Italien. Man war sicher, die angeblich von den großen Meistern der Renaissance überkommenen Kunstgesetze endgültig festgestellt zu haben. Der große normale Stil, die Norm der Schönheit, die «gran maniera greca» war ja gefunden und auf den Akademien erlernbar; was war begreiflicher, als daß Sandrart diese unumstößlichen Gesetze nun kodifizieren wollte?

Der urwüchsige Künstler also, der sich diesem ehernen, «in complexu recipierten», Kanon des künstlerischen Wohlverhaltens widersetzte, der seinen eigenen Weg ging, blieb der verachtete «große wilde Phantast». Ganz verwundert fragt daher Sandrart (T. A. II. 3. S. 326ª), wie es nur möglich gewesen sei, daß Rembrandt (ich greife ihn als individuellsten Künstler heraus, zumal ihn Sandrart persönlich gekannt hat) «zu einer so hohen Staffel in der Kunst» gelangt sei. Denn dieser habe doch «Italien und andere Oerter, wo die Antichen und der Kunst-Theorie zu erlernen, niemals gesehen», sich auch nicht gescheut «wider unsere Kunst Reglen, wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst-nötigen Academien» zu streiten.

Er blieb also für Sandrart eine unfaßbare Ausnahme, denn die italienischen und die in Italien ausgebildeten deutschen Durchschnittskünstler widersetzten sich im allgemeinen der gepriesenen Normalität nicht. Ueberall, wohin die kosmopolitische Barockarchitektur, etwa nach dem Muster des Gesù in Rom gedrungen war, verlangte man auch in der Malerei nach dem bewährten uniformen Barock. Nur so erklärt sich in den italienischen und deutschen Kirchen des 17. Jahrhunderts jene ungeheure, oft unterschiedslose Masse mittelmäßiger Barockbilder, die man heute kaum noch eines Blickes für wert hält. Aber auch für den hervorragenden Künstler war es verdienstvoller und — einträglicher, das korrekte Normale und Bewährte zu bringen, als seine ungezügelte Kraft in der Neuheit der Technik oder des Bildvorwurfs zu zeigen.

Hier liegt demnach der Unterschied zwischen der Kunstan-

schauung des Sandrartischen Zeitalters und derjenigen unserer Tage begründet: dort die Unterordnung unter die Normalität, hier die absolute Freiheit des künstlerischen Genius, nicht von der Gesetzmäßigkeit, aber von allen Regeln.

Es braucht nicht bemerkt zu werden, daß sich eine originale Künstlerpersönlichkeit durch das modische Hinarbeiten auf ein Ziel, auf einen Geschmack nicht vollständig einengen oder gar umwandeln ließ. Sandrart, als ein Künstler, der die italienische und holländische Malerei an Ort und Stelle so gründlich studiert hatte, hat gewiß empfunden, daß es mit seiner Theorie doch nicht so ganz richtig sei. Wie könnte er sonst einem Rembrandt und anderen Genies so uneingeschränktes Lob spenden, wenn gerade sie seiner Theorie entgegenhandelten? Dieser ungelöste Widerspruch zeigt zu Sandrarts Vorteil, wie in ihm der Theoretiker den Künstler doch nicht ganz zu überwältigen vermochte.

Inwieweit aber seine Leistungen als Künstler seiner Theorie über das «Wohlmahlen» entsprochen haben, dürften die folgenden Ausführungen über den Charakter seiner Kunst dartun.

V.

Eine rechte Vorstellung von Sandrarts eigener Malweise gewinnen wir aus seinen kunsttheoretischen Ansichten ebensowenig, wie man etwa aus den kunsttheoretischen Schriften eines Raphael Mengs einen Schluß auf den wirklichen, jetzt wohl feststehenden Charakter seiner auch einst hochgepriesenen Malerei ziehen kann. Es scheint daher geboten, die künstlerischen Leistungen Sandrarts unabhängig von seinen eigenen Ansichten zu untersuchen. Zunächst ist einiges über die Anzahl der erhaltenen Werke und ihre ungefähre Einteilung (nach der stofflichen Seite hin) vorauszuschicken.

Es ist eine hinreichend große Menge, etwa hundert Oelbilder[122] und siebenundachtzig Zeichnungen[123] vorhanden, um eine gründliche Kenntnis erwerben zu können. Unter diesen Werken finden sich allerdings verdorbene und nachgedunkelte oder ganz flüchtige Arbeiten, deren Zustand bisweilen abstoßend wirkt. Sie mußten aber trotzdem bei der Beurteilung berücksichtigt werden.[124]

Sichtet man die ganze Masse der erhaltenen Bilder und Zeichnungen nach den Sujets, so zeigen sich drei große Gruppen: Religiöse Bilder, Allegorien und Portraits. Dies deckt sich etwa mit Sandrarts Vorschriften über das, was ein rechter Maler malen solle. Er hat weder den nackten Menschen, weder Genrebilder («gemeines Leben»), noch Volks- oder Kriegs-Szenen gemalt.

Weitaus der größte Teil der Bilder ist auf Bestellung angefertigt.[125] Er malte für katholische Kirchen, was von ihm verlangt wurde. Ohne Zweifel sind ihm, dem Protestanten, die Vorgänge aus der Heiligenlegende innerlich gänzlich gleichgültig geblieben. Daher lassen auch viele seiner Darstellungen auf

diesem Gebiet den Beschauer kalt, was ja auch bei den italienischen Barockmalern so häufig der Fall ist. Die Glaubensinbrunst und deutsche Gedankentiefe eines Dürer darf man bei dem barocken Sandrart nicht voraussetzen. Auch seine nicht religiösen Bilder wirken zum Teil durch ihr hohles Pathos langweilig. Dies ist nur die Konsequenz der schon oben (S. 23 ff.) auseinandergesetzten Eigenschaft unseres Meisters, die das Schaffen des Künstlers aus dem «Verstande» zu erklären suchte.

Es stellt sich hier die Frage ein, wie gerade in jenen Tagen der erbittertsten Glaubenskämpfe die katholische Geistlichkeit dazu kam, bei einem Ketzer[126] Bilder zu bestellen. Der Ruhm der in Italien — wie eingangs erwähnt — zu derselben Zeit in unübersehbarer Menge gemalten Glorien, Assunten, Visionen, Martyrien etc. war natürlich auch nach Deutschland gelangt, und der deutsche Klerus, wenn er unserem Sandrart Aufträge erteilte, mochte froh sein, daß es überhaupt einen einheimischen Maler gab (mochte er auch evangelischen Bekenntnisses sein), der dergleichen auch verstand, da er lange in Italien und Holland gearbeitet hatte; so wurde die Berufung eines der anspruchsvoll auftretenden italienischen Maëstri überflüssig. Vielleicht empfahlen auch Sandrarts Gönner, der Pfalzgraf von Neuburg oder der Erzherzog Leopold Wilhelm von Oesterreich den «teutschen Apelles» den hohen Kirchenfürsten in Salzburg, Regensburg oder Wien.[127]

Der umfangreichste Auftrag derart, den ihm der Abt Placidus erteilte, ist wohl die Ausschmückung der ganzen Kirche der Benediktinerabtei in Lambach an der Traun (bei Gmunden am Traunsee). Für diese damals eben erst restaurierte Kirche hat er 1657 nicht weniger als sieben große Altarbilder gemalt, die unter anderem das Leben der Heiligen Benedikt, Dominikus und Placidus verherrlichen.[128]

Hatte Sandrart einen Auftrag erhalten, so habe er, sagt er selbst:[129] «die Historie mit rechtem Urtheil auf ein Tuch ungefähr ein oder zwey Schuh hoch, gemahlet, das Gemähl mit aufgeräumtem Geist überlegt» und sich beflissen, daß er «alles mit Zeichnung, Ordinanz und Colorit wohl hervorgebracht». «Und dieses Modell», fährt er fort, «habe ich nochmals an Kåyser, König oder andere Geist- und weltliche Liebhaber zu der Ge-

nehmigung übersendet, und folgends, was sie geändert verlanget, in dem grossen Blat zu köstlicher Satisfaktion beobachtet».[130]

Daher finden wir auch unter seinen Zeichnungen fast niemals[131] sorgfältig angefertigte Cartons zu seinen Oelbildern. Er fand, wie er sagt, «für bässer» nur die kleinen «Schizzi» zu entwerfen.

Ich nannte Sandrart schon mehrfach einen ausgesprochenen Barockmaler. Soll dieses Prädikat kein leeres Wort bleiben, so dürfte der Versuch von Nutzen sein, nunmehr den Eigenschaften eines solchen Barockmalers an Sandrarts künstlerischem Nachlaß[132] nachzugehen.

Charakteristisch für die italienische Malerei des Barock ist im allgemeinen die große Erweiterung des Stoffgebietes. Das Hauptgewicht wurde auf den Ausdruck, den Affekt (selbst auf Kosten der Komposition des ganzen Bildes) gelegt. An Stelle der ruhigen heiligen Konversationen traten zu den etwa schon vorhandenen Visionsbildern die Glorien, Martyrien, Ekstasen, die Darstellungen sehnsüchtiger Inbrunst und die ganze Reihe der einzelnen Sehnsuchtsfiguren (Kniestücke), wie Lukrezia, Kleopatra, Maria, Eccehomo etc.

In Sandrarts Lebenswerk ist diese Erweiterung des Stoffgebiets nicht so auffallend. Die Vorwürfe seiner religiösen Bilder sind dieselben, wie sie schon bei den deutschen Renaissancemalern üblich gewesen waren. Aus dem alten Testament finden wir nur Sujets wie Jakobs Traum von der Himmelsleiter,[133] Jakob empfängt den Segen Isaaks,[134] Abraham verstößt die Hagar,[135] der junge Tobias vom Engel geleitet[136] und den Kopf eines Moses.[137] Die meisten Stoffe sind aus dem neuen Testament entnommen.

Der Person Christi, dessen Antlitz sich am besten mit dem bei Rubens üblichen vergleichen läßt, begegnen wir am häufigsten,[138] ferner auch der Maria von der Verkündigung an bis zu ihrer Himmelfahrt, wobei es auffällt, daß ihr Gesichtstypus selten der gleiche ist.[139] Aus der Heiligenlegende finden wir die Vermählung der Katharina,[140] die Kreuzerfindung der hl. Helene,[141] den Triumph des hl. Benedikt,[142] das Wunder des hl. Cajetan,[143] der im Jahr 1656 Neapel von der Pest be-

freit hatte, weiter den hl. Dominikus, dem Maria den Rosenkranz verleiht.[144] Zur Verherrlichung der Geschichte des Klosters Lambach diente die Verleihung der Reliquien des hl. Julian an den Lambacher Abt Placidus.[145]

Der eben berührten Vorliebe der italienischen Barockmaler für Martyrien zollte aber auch Sandrart seinen Tribut. Hatte er schon in Rom sich an antiken Martyrien versucht,[146] so malte er in seinem reifen Alter aus der Heiligengeschichte den Märtyrertod des hl. Emmeram[147] und des Placidus.[148] Den hl. Sebastian hat er sogar viermal[149] dargestellt.

Ein weiteres auffallendes Kennzeichen der Barockmalerei darf hier nicht übergangen werden. Sandrart nämlich erweist sich, was die Vorwürfe seiner Bilder angeht, — ganz abgesehen von der Malweise — am deutlichsten als typischer Barockmaler dadurch, daß er die Allegorie mit unverkennbarem Wohlgefallen in die deutsche Malerei eingeführt hat. Es ist schon (S. 22) erwähnt worden, wie bei ihm das Poetische von dem Verstandesmäßig-Allegorischen überwuchert, ja erstickt wurde. Sein Zeitalter war, namentlich was die Poesie betrifft, durchtränkt mit «Allusiones, Emblemata und Conclusiones», welche alle er nun auch als Maler darstellen wollte. Die Allegorie, z. B. die Personifikationen der Tugenden und Laster, der Monate usw. war ja der deutschen Renaissance durchaus nicht unbekannt gewesen, aber Sandrart versuchte nun, außer den genannten Personifikationen der Monate, der Pictura, der Scultura, des Zeitgottes Saturn, der Justitia etc., die jedermann verstand, auch andere verwickeltere Denkakte durch Allegorien sinnlich zu beleben, d. i. darzustellen.[150] Namentlich geschah dies in seinen Bücherillustrationen,[151] deren allegorische Darstellungen ohne die gewöhnlich beigegebene Erklärung nicht zu verstehen sind.[152] Diese frostigen steifen Figuren in «antikischem» Gewande, die lebhaft an Sandrarts römische Studien erinnern, sollte der Leser als Fortsetzung der antiken Kunst betrachten und sollte bewundern, wie ein Deutscher diese Belebung so spielend leicht zu inszenieren verstand.

Weiter machte sich Sandrart, wie etwa vor ihm Rubens

und wie vollends seine Zeitgenossen, die französischen Hofmaler mit ihrem Anführer Le Brun, die Allegorie skrupellos auch dienstbar, wenn es galt, bedeutenden Zeitgenossen zu schmeicheln. So in dem, «Ehrenpreis des durchleuchtigst-fruchtbringenden teutschen Palmenhains» betitelten Blatt am Anfang seiner Iconologia Deorum von 1680. Hier ziehen die durchlauchtigen fürstlichen Mitglieder des Ordens in römischer Imperatorentracht mit Palmzweigen in den Händen zum Parnaß, um dem Apollo und anderen Gottheiten zu huldigen, während im Vordergrunde die Musen versammelt sind. Dieses Blatt wird an Plattheit und Unverständlichkeit nur durch die nachfolgende lange Beschreibung dieses «poetischen» Vorganges übertroffen.

Weit erfreulicher wirkt die Allegorie, die Sandrart für den Kaiser Ferdinand III. nach dessen eigenen Angaben malte. Sie sollte die Habsburger Dynastie verherrlichen. Die Anweisung des Kaisers hat Sandrart seiner Biographie[153] eingereiht und sie möge hier als Dokument für den «Geschmack» eines deutschen Kaisers jener Zeit eine Stelle finden: «Jupiter auf dem Adler sitzend, auf der Erden, in der Rechten einen Olivenzweig, in der Linken sein Fulmen haltend, und mit Lorbeer gekrönt: so mein Contrafät seyn könte. Aus dem Himmel die zwey verstorbene Kayserinnen, als Juno und Ceres, die eine Reichthümer, und die andere Fruchtbarkeit ihm offerierend. Die Königin aus Spanien, als Minerva, die Streitrüstung und Kunst praesentierend. Bellona, die jetzt regierende Römische Kayserin, die militarische Instrumenta ihm unter die Füße werfend. Erz-Herzog Leopold Wilhelm in formâ Martis, auch die Instrumenta bellica untergebend. Der Römische König, in formâ Apollinis, mit den musicalischen Instrumenten. Mein kleiner Sohn, in formâ Amoris, doch bekleidter, den Köcher und Bogen anpraesentirend».[154]

Genau nach dieser Vorschrift hat Sandrart «des hohen Hauses von Oesterreich Triumph» in Oel gemalt. Das Gemälde ist zwar nicht erhalten, ein großer Stich des F. v. den Steen gibt aber eine gute Vorstellung der Komposition.[155] Auch hier ist das Bild ohne eine Beschreibung (die kaiserliche Anweisung) gar nicht verständlich, und ein Jupiter mit Knebelbart oder eine Minerva mit den individuellen Zügen eines Portraits

müssen lächerlich wirken. Immerhin ist die Komposition noch großzügig, verglichen mit Sandrarts allegorischem Bild, das den Titel führt «Minerva und Saturn beschützen Kunst und Wissenschaft».[156] Es scheint auf Anweisung des Erzherzogs Leopold Wilhelm[157] gemalt worden zu sein. Kennt man den Namen der Komposition nicht, so wird man nur mit Mühe den Sinn des Ganzen erraten. Vielleicht war das Publikum zu Sandrarts Zeit aber mit Allegorien vertrauter als heutzutage.

Die durch den «Verstand» bewirkte Verkümmerung der Phantasie wird auch dadurch nicht aufgehoben, daß Sandrart die allegorischen Figuren gegeneinander in Bewegung oder in Affekt setzte,[158] oder gar, wie wir eben sahen, sie in Verkehr mit historischen Menschen brachte. Weit besser gelangen ihm einfachere Themata wie die zwölf Monate (vgl. Tafel I und II). Hier stellte er lebensgroße Halbfiguren mit den nötigen Attributen in die Landschaft, in ein Zimmer oder Gewölbe, belebte sie durch die wärmende Glut seiner Farben (Gewänder) und machte sie interessant durch die Naturwahrheit der Früchte oder des Wildes (September und November). Dem gleichen, rein dekorativen Charakter begegnen wir auch in den «Tag» und «Nacht» benannten Allegorien, welche der Kurfürst Maximilian von Bayern nebst den Monatsbildern gekauft hatte, um damit den Speisesaal des (älteren) Schleißheimer Schlosses zu zieren.[159] Diese vierzehn wohlerhaltenen, in zahlreichen Kopien, Kupferstichen und Nachstichen verbreiteten Bilder kann man wegen ihrer Farbenfreudigkeit, leichten Verständlichkeit und der dekorativen Anspruchslosigkeit ohne Zweifel Sandrarts beste Allegorien nennen.

Bei einem Künstler, der der hervorragendste deutsche Maler seiner Zeit war, und von dem eine so große Zahl von Werken erhalten ist, muß vor allem die künstlerische Entwickelung interessieren.[160] Allein die Bemühungen, in dieser Hinsicht eine wohlabgestufte Skala aufzustellen, ergeben nur die Tatsache, daß er als frühreifes Talent wenig Entwicklung zeigt. Seine beiden ersten, noch in Rom gemalten Bilder, der Tod des Seneka und der barmherzige Samariter[161] zeigen schon den fast fertigen Künstler. Allerdings dürfte in der Komposition

bei beiden Bildern eine fremde Hand zu mutmaßen sein, wie ja auch beide ganz italienisch anmuten.[162] Der Samariter aber ist derselbe Alte, dem wir auf vielen späteren Bildern begegnen. Dieselbe Hand, den gleichen Arm des Ohnmächtigen, den der Alte aufrichten will, finden wir auf der Allegorie des Monats August in der Schleißheimer Galerie wieder.[163] Auch sonst ist es nicht schwer, auf verschiedenen Bildern die Wiederholungen der Typen alter Männer oder alter und junger Frauen zu konstatieren. Diese oft handwerksmäßig ausgeführten Musterköpfe extemporierte Sandrart aus seinem stets bereiten Vorrat, so oft er sich gehen ließ. Er wird wohl gewußt haben, was er sich in dieser Beziehung dem einzelnen Besteller gegenüber erlauben durfte.[164]

Diese früh erworbene und einer Entwicklung unfähige ‹Faustfertigkeit›, die oft stellenweise in seinen besten Bildern auftritt, macht es beinahe unmöglich in den Bildern aus seiner besten Zeit, also aus den Jahren 1638—45 (Amsterdam) und 1645 bis etwa 1655 (Stockau) einen wesentlichen Stilunterschied nachzuweisen. Ein Blick auf das chronologische Verzeichnis seiner datierten Werke zeigt, daß er in diesem Zeitraum die meisten Werke geschaffen hat, die aber auch zugleich seine besten sind. Ich nenne hier nur das Schützenstück des Kapitäns Bicker,[165] die schon besprochenen Monatsbilder[166] nebst Nacht und Tag,[167] Joseph und Joachim,[168] den Abschied der Apostel[169] und das Gesandtenmahl im Nürnberger Rathaus.[170]

In den letzten Jahren seines Stockauer Aufenthaltes widmete er sich mehr der Abfassung seiner Teutschen Academie. Er sagt selbst in diesem lange vorbereiteten Buch (T. A. II. 3, S. 212 b): «was große Müh und Arbeit ich etliche Jahre nach einander in diesem Werk angewendet, in dem ich, mit Hindansetzung aller meiner andern Functionen, einig und allein die Zeit mit Zeichnen für die Kupferstecher und mit dem beschwerlichen Schreiben und Corrigieren zugebracht» etc. Deshalb zeigen schon die Lambacher Altarbilder (gemalt 1657 und später) öfter die schon beklagte barocke Flüchtigkeit, die man einen Rückschritt nennen möchte, wenn uns nicht spätere weit sorgfältigere Bilder begegneten, wie Jakobs Traum von der Himmelsleiter in der Augsburger Barfüßerkirche.[171]

Das Alter macht sich schon bemerkbar in dem Regensburger Bild, dem Martyrium des hl. Emmeram,[172] namentlich aber in dem Bild der Münchener (St. Cajetan-) Hofkirche, das den hl. Cajetan verherrlicht.[173] Die Lässigkeit des Greises zeigt sich hier in der lückenhaften, unzusammenhängenden Komposition[174] bezüglich der im Vordergrunde ohne allen Zusammenhang verstreuten Kranken oder Toten, deren Inkarnat zudem widerlich leichenfarben oder dunkelrotbraun gegeben ist.

Gänzlich manieriert, stumpf in der Farbe (wohl nicht verdorben) ist auch das späte Werk in der Augsburger Annenkirche, das Jesus vor den Schriftgelehrten darstellt (Nr. 32 des Gemäldeverzeichnisses). Ganz dieselbe greisenhafte Schwäche in der Komposition wie auch in der Ausführung bezeugen mehrere Illustrationen in der Iconologia Deorum.[175]

Als Ausnahme ragt aus der Menge dieser vom Altarstil bedrückten Bilder die himmlische Gloria hervor,[176] eine der letzten großen «Maschinen» Sandrarts. Wenngleich es übermalt ist, darf dies in sieben Monaten vollendete Bild bezüglich der Komposition das relativ beste von seinen großen Altarblättern genannt werden. Es war wohl die schwierigste Aufgabe gewesen, die je an ihn herangetreten war: eine Apotheose der Kirche, also der gesamten Heiligen, Propheten, Apostel und Engel, die sich versammelt haben, um der in der himmlischen Glorie erschienenen Himmelskönigin zu huldigen. Die Gesamtkomposition ist großzügig auf die riesige Leinwand verteilt, während die Ausführung der Einzelheiten gerade so virtuosenhaft flüchtig gewesen zu sein scheint, wie auf dem schon genannten Cajetansbild der Münchener Hofkirche. Eine so eingehende fleißige Malerei wie die Darstellung der Fische auf dem Augsburger, «Petri Fischzug» benannten Bild,[177] oder der Rebhühner und Krammetsvögel, die der Jäger von der Jagd nach Hause bringt (Allegorie des November[178]), vermochte der alternde Meister nicht mehr zu bieten. Es gehört daher zu den vielen Uebertreibungen der Sandrartischen Biographie, wenn dort (S. 23[a]) behauptet wird: «daß allemal unter seinen Werken die letzte für die bästen gehalten worden», ähnlich wie die großen Meister Dürer, Holbein etc. «immer in der Vollkommenheit gewachsen und gestiegen: dessen Widerspiel

von den Italienern und Franzosen geschehen, deren Fleiß wie die Sonne im Herbst von Tag zu Tag deklinieret».[179]

Eine sehr bedenkliche Eigenschaft der Barockmaler war die Schnelligkeit, mit der sie arbeiteten. Auch Sandrart rühmt sich seiner «Hurtigkeit», denn das langsame Malen sei ein Zeichen der Unfähigkeit. Ganz offen spricht er es aus, daß diejenigen Maler die «erfahrenste und hurtigste» seien, die ohne langes Besinnen und ohne Vorarbeiten (Cartons, Untermalung) ihre Bilder auf die Leinwand werfen.[180] In Sandrarts Biographie wird häufig die Kürze der Zeitabschnitte rühmend hervorgehoben, die der Maler zur Vollendung seiner Bilder gebraucht habe.[181] Fast möchte man annehmen, daß seine verwilderten Zeitgenossen ihn vielleicht nicht zum mindesten wegen seines Rufes als Schnellmaler[182] so hoch geschätzt haben.

Auch seine Zeichnungen zeigen eine auf der schnellen Produktion beruhende Flüchtigkeit,[183] die keineswegs immer genial genannt werden kann.

Die von seiner Eile bei der Ausführung herrührenden Mängel will er mit dem zu seiner Zeit gesteigerten Verlangen nach Kunstwerken entschuldigen, vergißt aber, daß er, der Anhänger der Akademien, durch diese von ihm erstrebte «prontezza», diese «Faustfertigkeit», gerade den ursprünglichen Zweckgedanken der Akademien in Rom, nämlich den Kampf der Gründlichkeit gegen die Flüchtigkeit,[184] illusorisch machte.

Ein sorgfältiges Detailstudium war mit dieser Geschwindigkeit des Schaffens unvereinbar; unter ihr litt besonders die Zeichnung auf den Gemälden, namentlich in den Einzelheiten. Im ganzen betrachtet erscheint nämlich die Zeichnung groß und zügig, hält aber einer genaueren Untersuchung auf ihre Korrektheit hin, etwa bei einem Faltenwurf oder bei den Händen und Füßen der oft lebensgroßen Figuren, nicht Stand. Das gilt, um ein Beispiel zu geben, für das Reiterportrait des Pfalzgrafen Karl Gustav.[185] Das Pferd zeigt hier, daß Sandrart sich mit Pferdeanatomie wenig beschäftigt hatte.[186] Hierüber kann selbst die in der Biographie (S. 18 [b]) erzählte Anekdote nicht hinwegtäuschen, nach welcher das Pferd des Pfalzgrafen «in An-

sehung dieses gemahlten zu wiehern begunte, als wenn ein lebendes Pferd oder Stute zugegen gewesen wäre». Auch die so schwierige Wiedergabe der nackten Putten machte dem Barockmaler Sandrart wenig Sorge. Er besaß in seiner Kunstkammer [187] mehrere bronzene Modelle von Putten, die wir auf seinen Bildern und Illustrationskupfern zu seinen Büchern wiedererkennen können.[188] Ein Studium nach der Natur hielt Sandrart hier also ebensowenig für nötig, wie bei seinen sehr seltenen Versuchen den nackten Menschen darzustellen. Nur die Heiligen Sebastian [189] und Emmeram [190] gab er notgedrungen nackt. Seine sonst vorkommenden nackten Leiber sind durchweg als Nebenfiguren behandelt und oft unglaublich verzeichnet,[191] namentlich bei Verkürzungen.[192]

Wenden wir uns nun nach dieser, mehr das Aeußerliche und Einzelheiten behandelnden Untersuchung zum Versuch einer Darstellung des gesamten künstlerischen Wesens unseres Barockmeisters.

Vergegenwärtigt man sich im allgemeinen die Werke der bedeutendsten deutschen Maler, die ihm unmittelbar voraufgingen, etwa die des Christoph Schwarz, Hans von Aachen, Josef Heinz, Johann Rottenhammer und des Adam Elzheimer, und vergleicht sie mit Sandrarts Werk, so wird man — ganz abgesehen von Lob oder Tadel — einräumen müssen, daß mit Sandrart eine ganz enorme Veränderung des Kunstcharakters vor sich gegangen ist. Sie besteht in dem absoluten Ueberwiegen des Malerischen und damit in dem Zurücktreten des Zeichnerischen. Er ist der erste eigentliche deutsche Barockmaler, aus seinem Innersten heraus, mit Leib und Seele.[193]

Durchaus barock sind schon seine Zeichnungen. Im ganzen haben sich 87 Zeichnungen von seiner Hand gefunden.[194] Bei fast allen hat er sich den Rötel mit seiner schnellen Wirkung und weichen Tönung zu Nutze gemacht.[195] Da ist nicht mehr die Rede von kleingestrichelten Federzeichnungen des jungen Lehrlings, als er die Kupferstiche kopierte und jede Linie wiedergeben mußte. Diese Sorgfalt wäre das gerade Gegenteil des Schwunges und der Hurtigkeit des Virtuosen gewesen. So

dienten ihm auch die Zeichnungen durchaus nicht dazu, um sich die Details auf den großen Oelbildern vertraut zu machen,[196] da der «rechte Maler» die Einzelheiten so vollkommen inne haben mußte, daß er das ganze Oelbild ohne Besinnen vollenden konnte. Fast keine Spur findet sich darum von Aktzeichnungen[197] oder von durchgebildeten Gewandfiguren, wie sie die Carraccis u. a. ausgebildet hatten. Nur die schon genannten, flüchtigen, in Oel auf Leinwand entworfenen Bildskizzen sehen wir, die er den Bestellern von Gemälden zusandte. Dieselbe malerische Flüchtigkeit der Rötelzeichnungen verspüren wir auch bei den Kupferstichen zur Teutschen Academie, zu denen die Zeichnungen nicht mehr vorhanden sind.

Nur das Malerische hat für Sandrart Interesse. Die Zeichnung ist ihm erst recht nicht von Bedeutung bei seinen Oelbildern. Vergebens würde man in ihnen nach der schönen Linie suchen. Nur auf starke Licht- und Schattenwirkungen kommt es dem Barockmaler an. Er bevorzugt einen dunklen Hintergrund, in dem die Konturlinien der Figuren wie im Dämmer verschwinden,[198] und der durch seine Unbestimmtheit den Eindruck des Unendlichen,[199] Unergründlichen hervorrufen soll. Dazu ist noch nötig der Eindruck steter Veränderung, die äußerste Bewegung, die Unrast in allem, namentlich bei den Figuren. Auf der Himmelfahrt Mariae (Hauptaltarbild) in Lambach schwebt Maria nicht ruhig empor, sondern sie saust, lebhaft die Arme emporstreckend, nach oben, während die ihr nachsehenden Apostel die heftigsten Arm- und Beinbewegungen machen.[200] Ueberall, wo es angeht, finden wir das Aufgeregte,[201] Brausende, Geräuschvolle versucht, denn das ruhige Dastehen oder die gemessenen, kaum angedeuteten Bewegungen, wie sie die Renaissance, als Kunst des «ruhigen schönen Seins», gegeben hatte, mochten der «gran maniera greca» des Barockkünstlers steif und langweilig vorkommen.

Sandrart bevorzugte das Kolossale, deshalb reizte ihn nicht das schöne und lebensvolle Detail, wenigstens nicht auf seinen großen Kirchenbildern.[202] Ihm kam es darauf an, durch heftige Bewegung, durch ein überall wie aus Pulverdampf heraus erschallendes Fortissimo die Phantasie des Beschauers in Aufruhr zu bringen, ähnlich wie etwa die wunderlich gewundenen

wirbelnden Barockrahmen aller dieser Bilder auf den pompösen Altären das Auge nicht zur Ruhe kommen lassen.

Der immer beabsichtigte «Eindruck steter Veränderung» bringt nun auch eine ganz besondere Art der Komposition mit sich. Der Schwerpunkt der Bilder wird nach der Seite verschoben.[203] Kein architektonisch strenger Aufbau darf die Phantasie des Barockmalers beengen, der nur ein regelloses Spiel von Licht und Schatten kennt.[204] Stellt Sandrart einmal die Hauptperson bei seinen großen Maschinen in die Mitte, so sorgt er dafür, daß die übrigen Figuren möglichst regellos «in malerischer Unordnung» gruppiert sind, wie auf dem Walpurgisbild in Eichstätt.[205] Hier erlaubt der grenzenlose imaginäre Hintergrund ihm sogar, Figurengruppen beliebig übereinander zu setzen; worauf sie stehen, ist gleichgültig, da es sich ja um eine Vision handelt.

Bei einigen Bildern ist die Komposition auch einfach,[206] selbst bei den erwähnten Allegorien: Triumph des Hauses Oesterreich, sowie Minerva und Saturn. Niemals ist sie ärmlich. Befangenheit im Komponieren, wie sie dem Carl Screta[207] eigen war, kannte Sandrart nicht.

Wenn bei den Heiligenbildern der frühen Renaissance einzelne klar sichtbare Figuren genügten, so muß Sandrart große unübersehbare Menschenmassen geben. Bei dem Rosenkranzbild in Lambach[208] oder bei dem Bild in Eichstätt ist unten auf Erden die ganze anbetende Menschheit versammelt. Wie drängen sich da aneinander Kaiser, Könige mit ihrem Gefolge, Bischöfe, Aebte etc. kranke und gesunde Männer, Frauen und Kinder, ja, wie Sandrart mit Stolz sagt «Türken, Persianer und Mohren».[209] Das Gewimmel aller Völker der Menschheit soll sich im Unendlichen, Raumlosen verlieren.

Die italienischen Barockmaler gaben zwar auch diese großen Menschenmassen, allein ihre Kompositionen sind doch bei weitem besser durchgearbeitet als bei Sandrart, dem als Deutschen der Sinn für plastische Klarheit fehlte. Er macht sich kein Gewissen daraus, zu einem deutlich gegebenen Kopfe die Arme, Beine, ja den ganzen Körper wegzulassen, indem

sie im grenzenlosen dämmerigen Hintergrunde verschwinden.[210] Eine solche Bequemlichkeit hätte ein Italiener niemals gewagt,[211] wenigstens hätte er sich mit Ueberschneidungen geholfen, von welchen Sandrart anderswo ja auch reichlichen Gebrauch macht.

Durften die aus Sandrarts Schnellmalerei abzuleitenden Nachteile nicht verschwiegen werden, so erscheint es nunmehr angebracht zu einem Vorzug überzugehen, der fast allen seinen Bildern eigen ist.[212] Das Beste nämlich, was man zu Sandrarts Lob sagen könnte, ist, daß er als echter Maler stets ein lebhaftes, überaus warmes Kolorit zeigt, das über manche der bereits hervorgehobenen Schwächen hinweghilft. Man muß immer wieder, wenn man etwa in den Kirchen eins von seinen Bildern findet, erstaunen über die fast venezianisch anmutende Farbenfreudigkeit.[213] Sie war das wertvollste, was er aus Italien mitgebracht hatte und was er sein Lebenlang bewahrte. Auf dem Gesandtenmahl in Nürnberg ist er zwar durch das eintönige Schwarz der spanischen Moderöcke der tafelnden Gesandten behindert; desto farbiger wirkten aber der goldgestickte rote Galarock des Hofmarschalls, die dicken grünen Fruchtfestons an der Decke nebst der hellblauen Seide der Stühle oder dem blaubgelben Baldachin der über den drei Hauptpersonen des Friedenskongresses aufgehängt ist.[214]

Sobald der Gegenstand es erlaubte, malte Sandrart leuchtende rote (auch rosa), blaue braune oder gelbe Seidengewänder,[215] wofür besonders die Monatsbilder geeignet waren; er gab dem Himmel ein saftiges italienisches Blau[216] und seinen vielen «Glorien»[217] strahlenden Glanz.

Freilich darf man nirgendswo malerische Feinheiten suchen, wie etwa bei Rembrandt, mit dem Sandrart auch schon verglichen worden ist. Aber das Derbe, Saftige in seiner Farbengebung erhebt unseren Sandrart wohltuend über die meisten seiner deutschen Zeitgenossen, wie etwa den Mathias Kager oder Christoph Paudiß.[218]

Zeigt Sandrart manchmal schon den, bei den späteren Barockmalern üblichen, dunkelbraunen Galerieton, z. B. bei den Portraits, so sind das doch nur Ausnahmen. Niemals hätte

er sich dazu verstanden, die starken Farben zu verwässern, und gebrochene gedämpfte Töne zu versuchen, wie es das Rokokozeitalter liebte. Er hatte, wie die zahlreichen Entlehnungen (in seiner Akademie) aus den Schriften Van Manders oder Lionardos beweisen, deren Farbenlehre vollkommen inne. Den harmonischen Farbendreiklang blau-gelb-rot findet man auf einigen seiner Bilder,[219] und überall wirkt die wohlberechnete Zusammenstellung von gelb und rot, blau und rot, gelb und blau angenehm auf unser Auge.[220]

Es ist bereits betont worden, wie Sandrarts Altersstil sich unter anderem auch darin zeigt, daß das Inkarnat eine rotbraune Färbung annimmt.[221] Dies ist wohl eine Reminiszenz aus seiner italienischen Lehrzeit.[222] In seiner besten Zeit begegnen wir dagegen einer frischen und natürlichen Gesichtsfarbe, und statt der leichenhaft grauen Fleischfarbe der nackten Körper aus seiner späteren Zeit einem erfreulich gesunden Fleischton.[223]

Man irrt wohl nicht, wenn man annimmt, daß es gerade Sandrarts Kolorit gewesen ist, welches seine Beurteiler bestimmt hat, ihn als Nachahmer fremder Künstler auszugeben. Ueber diese unerfreuliche Frage nach den fremden Einflüssen bei Sandrart sei es vergönnt einiges anzureihen.

Man hat ihm vorgeworfen, er habe als Schüler Honthorsts diesen nachgeahmt, bei seinem römischen Aufenthalt wie die Italiener, in Holland wie Rubens gemalt. In seinen späteren Werken zeige er dann je nach Belieben diese oder jene Manier.[224] — Richtiger könnte man sagen, daß bei ihm nur der italienische Kolorismus von Dauer gewesen ist, daß dieser aber selbständig verarbeitet war und sich am wohltuendsten in seinen Bildern des Amsterdamer Aufenthaltes zeigt. Ich sage ausdrücklich verarbeitet, denn ein Nachahmer — man denke an die zahllosen Rubensnachahmer — ist Sandrart nicht gewesen.

Im folgenden ist der Versuch gemacht, einige besonders auffällige Anklänge an fremde Meister nachzuweisen.[225] Der Kürze wegen kann dies auch nur an wenigen Gemälden geschehen.

Wenn man erwartet, Sandrart werde über seine erste Lehrzeit bei Gerard Honthorst in Utrecht, die doch wohl

neben den Studien in Rom für seine Technik grundlegend war, in seiner Akademie,[226] oder in der Biographie[227] Aufschlüsse geben, so sieht man sich getäuscht. Es bleibt also nur übrig Honthorsts Einfluß in Sandrarts Bildern zu suchen. Honthorsts Neuerung waren die Nachtstücke gewesen, bei denen er im Gegensatz zu Caravaggios flackerndem unheimlichen Kellerlicht das künstliche Licht (Fackel, Kerze, Feuer) flau und bisweilen kalt erstrahlen ließ. Auch fehlen bei Honthorst gewöhnlich alle zarten Uebergänge. Eine Vorliebe für leuchtendes Gelb (Utrechter Gelb) und Rot ist allen seinen glasigen «Nachtstucken» eigentümlich, die er, wie Sandrart sagt, «sehr geschwind seinem Gebrauch nach verfärtiget» habe. Es sind nun zwar aus Sandrarts Lehrzeit bei ihm keine Gemälde mehr vorhanden, aber die beiden ältesten erhaltenen Bilder Sandrarts, der barmherzige Samariter von 1632 und der Tod des Seneca[228] von 1635, erinnern neben italienischen Anklängen unwiderleglich an Honthorst. Aus Sandrarts späterer Zeit ist der Einfluß seines ersten Lehrers, besonders in den Nachtstücken[229] noch hier und da erkennbar. Ein Beispiel derart (zugleich Sandrarts bestes Nachtstück) ist die Hinrichtung Johannes des Täufers im Kerker[230] beim Schein einer, von einer Dienerin gehaltenen, Fackel.[231] Hier ist das Utrechter Gelb nicht gespart und die lüstern zusehende Salome erinnert an Honthorsts Curtisanen.[232] Diese Anklänge sind indessen nur sehr gering, und die einfache würdige Darstellung ist durchaus als Sandrarts geistiges Eigentum anzusehen.

Honthorst gab sich nie viel mit dem subtilen Studium der Lichtreflexe auf den Gesichtern usw. ab. Die Sorgfalt, die ein Rembrandt auf die Darstellung unendlich fein abgestufter Uebergänge vom hellsten Licht bis zum tiefsten Schatten verwandte, lag ihm ganz ferne.[233] Diese derbe, däftige Art seines Lehrers ist es, die Sandrart annahm; dagegen nicht seine fahle glatte Farbe. Man hat in letzterer Hinsicht nur nötig seine 12 Monatsbilder in Schleißheim[234] zu erblicken, um sich zu sagen, daß die hier dominierende Farbenfreudigkeit nicht von Honthorst, sondern aus Italien stammt, über dessen Einfluß auf Sandrart jetzt Näheres zu sagen erlaubt sei.

Wie viele seiner deutschen Malergenossen (z. B. Carl Loth) zeigt sich Sandrart, zu seinem guten Glück, weit eher geneigt, die verklärte Schönheit der Venezianischen Koloristen anzunehmen, als die leere Rhetorik der römischen Nachbeter Michelangelos. Daher glauben wir ihm, wenn er in der Biographie (S. 8a) schreibt, er habe in Venedig «im Zeichnen und Colorieren wundersam proficiert». Er kopierte Tizians Ermordung des Petrus Martyr an Ort und Stelle, wie er später Tizians Flora in Kupfer radierte und dessen sogenannten Ariost als Vorlage für den Kupferstecher[235] abgezeichnet hat. Auffallend ähnlich ist auch der hl. Familie Tizians[236] im Louvre Sandrarts hl. Familie in Rennes.[237] Der das Lamm tragende Johannesknabe ist sogar direkt aus dem Louvrebild entlehnt. Auch Tizians Typus alter bärtiger Männer mit kahlen Schädeln klingt öfter in Sandrarts alten Grauköpfen an.[238] Auch beim Anblick des gepanzerten Ritters mit roter Feldbinde, der vor dem gen Himmel fahrenden Benedikt[239] kniet, denkt man unwillkürlich an Tizians Portraits geharnischter Edelleute oder Fürsten.

Weit bedeutender, jedoch in der Literatur über Sandrart sicherlich allzusehr betont, zeigt sich in seinen Werken der Einfluß des Rubens.

Die alles Darstellbare umfassende Phantasie des großen Vlaemen, die aus dem unerschöpflichen geistigen Gehalt seiner Bilder zu uns spricht, blieb einem Sandrart verschlossen. Ihm, dem korrekten Hofmann, war die in Darstellung des nackten Fleisches schwelgende Sinnlichkeit als «des Rubens licentiose Manier» anstößig. Im Gegensatz zu den vollen blühenden Gesichtern der üppigen Rubensschen Frauen malt Sandrart schmale, oft fast schmachtende zarte Frauengesichter[240] mit schwarzen Haaren. Aber das Feuer, die dramatische Gewalt der Komposition und das «Vermögen für das Geschehen» des Rubens haben, wie auf die gesamte Malerei, so auch auf Sandrart sichtbar eingewirkt. Was die Komposition anlangt, so finden wir deutliche Anklänge an Rubens zahlreiche Assunten[241] auf Sandrarts gleichnamigen Gemälden in Würzburg[242] und Lambach.[243] Hier haben die Rubenssche Wucht des Auffahrens der Maria oder die ekstatischen Bewegungen der das Grab umstehenden

Apostel unseren Sandrart inspiriert. Seine Kreuzabnahme im Würzburger Dom[244] stellt sich als fast gänzliche[245] Kopie der berühmten Rubensschen gleichnamigen Darstellung in der Antwerpener Kathedrale heraus. Diese Entlehnung möchte jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Wunsch des Bildbestellers zurückzuführen sein, da durch Kupferstiche das Rubenssche Bild schon damals so allgemein bekannt war, daß Sandrart es wohl kaum versucht hätte, die Komposition für seine eigene auszugeben.[246]

In etwas geringerem Maße spricht der Zeichner Rubens auch zu uns aus der großen Kreuzigung Sandrarts im Wiener Stefansdom[247] und aus der Figur des Petrus in dem Bild der Augsburger Galerie,[248] das zwar Petri Fischzug benannt wird, in der Hauptsache aber Sandrarts Fertigkeit in Darstellung von Fischen, Austern und anderem Seegetier zeigen soll. Mehr das Rubenssche helle Kolorit allein bemerken wir auf Sandrarts kleiner Darstellung der Verlobung der hl. Katharina,[249] während die Komposition sowohl wie auch die Gewandung und die Gesichtstypen Sandrarts eigenste Art zeigen.

Auch einige Buchtitel, zu denen Sandrart die Vorlagen lieferte, sind schwerlich ohne Rubens zahlreiche Arbeiten auf diesem Gebiet denkbar.[250]

So weit etwa die fremden Einflüsse. Es scheint schwer den Eindruck zu verhindern, als ob Sandrart so etwas wie ein schmarotzender Eklektiker gewesen sei. Dem gegenüber muß hier ausdrücklich betont werden, daß sein Kolorismus sich niemals in sklavischer Nachahmung der Italiener oder anderer äußert. Den soeben erwähnten wenigen Bildern, bei welchen sich Spuren der Nachahmung aufzeigen ließen, steht die große Menge von Schöpfungen gegenüber, in denen er sich als durchaus selbständiger Kolorist und Stilist zeigt. Als Beweis hierfür dürfte ein Blick auf die Bilder Abschied der Apostel,[251] oder Abraham und Hagar[252] auch dem mit Sandrartischer Malweise nicht Vertrauten vollkommen genügen.

Es ist nicht zuviel gesagt, wenn ich behaupte, daß erst dann von der Kunstgeschichte unserem Maler der ihm gebüh-

rende Rang eingeräumt werden wird, wenn die eben genannten beiden Bilder und etwa noch Joseph und Joachim [253] oder Joachim und Anna [254] nebst einigen seiner besten Portraits [255] bekannter [256] sein werden. Man wird alsdann auch ohne weiteres zugeben, daß sein künstlerischer Gesamtcharakter weit bedeutender ist, als daß er durch Nachweise der Anlehnung an diesen oder jenen Meister erschöpfend geschildert werden könnte. Wer wollte allerdings leugnen, daß der Barock durchaus italienischen Ursprungs ist, daß also Sandrarts Malerei ohne dies Fremde nicht denkbar ist? Uebermächtig hatte die italienische Malerei gerade im siebzehnten Jahrhundert auf die deutschen Maler eingewirkt. Wie sie alle war der Deutsche Sandrart stolz darauf, in Italien auf den römischen Akademien seinen künstlerischen Schliff erhalten zu haben und in alle Geheimnisse des Normalstils, der gran maniera greca eingedrungen zu sein. Mag er sich aber bemüht haben, es überall den italienischen Barockmalern gleich zu tun, und mag er auch als Schriftsteller so oft als möglich italienische Wörter und ganze italienische Sätze oder Verse anbringen, den deutschen Ursprung erkennen wir trotzdem fast immer in seinen Bildern heraus. Seine deutsche Abstammung wollte er auch gar nicht verleugnen. Er ist im Gegenteil davon überzeugt: «das gnädige Schicksal ließe der Teutschen Kunst-Welt eine neue Sonne aufgehen» (Biogr. S. 1 [b]), indem es ihn zum führenden deutschen «Kunst-Adler», zum «fürtrefflichen Vorsteher» der «Academie der Kunstliebenden» (Biogr. S. 24 [b]) erweckte.

Nur ein einziger der vielen deutschen Maler, die nach Italien gezogen waren, der Kleinmaler Elzheimer, war ein so starkes Talent gewesen, daß er seine Selbständigkeit vollkommen bewahrt hatte. Dies hatte Sandrart, wie wir sahen, nicht vermocht. Aber wo er sich selbst gibt, freilich immer als Sohn seiner trostlosen Zeit, ist er doch ungleich natürlicher, derber und einfacher als etwa die holländischen Romanisten, die ein Menschenalter vor ihm den Lockungen italienischer Einflüsse erlegen waren. Vergleicht man Sandrarts beste Werke mit der angequälten, innerlich unwahren Idealität eines Heemskerk oder Michael von Coxcyn usw., so wird man ihn wenigstens einfacher, ja gesünder als jene finden und Woltmann recht

geben, der ihn einen «wirklichen Maler» nennt. Wir wissen, wie traurig es um das deutsche Geistesleben zu seiner Zeit bestellt war. Kaum, daß ein Philosoph wie Leibniz, ein Staatsrechtslehrer wie Pufendorf oder ein Dichter wie Logau Licht in diese Finsternis zu bringen vermochten. Nicht als ob Sandrart auf dem Gebiet der gleichzeitigen deutschen Kunst etwa mit den drei Genannten auf eine Stufe zu stellen wäre, aber doch könnte man ihn den letzten Ausläufer einer monumentalen deutschen Malerei nennen, die bald nach ihm im 18. Jahrhundert als Hof- und Rokoko-Kunst gänzlich dem Einfluß der Akademiker oder Franzosen anheimfallen sollte.

Es bleibt noch übrig einen bisher nur beiläufig erwähnten Vorzug hervorzuheben, der das Prädikat Sandrarts als eines «wirklichen Malers» in sich schließt. Er ist nämlich auch ein tüchtiger Portraitmaler, sogar der tüchtigste seiner deutschen Zeitgenossen.

Vorweg ist zu bemerken, daß auf diese Eigenschaft in der Literatur noch nirgends genügend aufmerksam gemacht worden ist, daß vielmehr seine Portraits nur kursorisch als «von den Holländern beeinflußt» erwähnt worden sind.[257] Inwieweit diese Subsumierung stichhaltig ist, werden die folgenden Erörterungen lehren.

Es ist oben darauf hingewiesen worden (S. 45), daß Sandrart das Portraitieren nicht zu den bedeutenden Aufgaben eines Malers rechnet. Diese Ansicht hat er aber praktisch nicht befolgt. Denn es haben sich eine ganze Reihe von Portraits seiner Hand erhalten, abgesehen von den vielen, die außerdem in der Biographie erwähnt werden, die aber verschollen sind.

Die drei ältesten Portraitzeichnungen sind bereits genannt.[258] Von den zahlreichen Portraits, die er in Rom[259] gemalt hat, ist keines erhalten geblieben. Erst aus dem Jahre 1636, als er aus Italien nach Frankfurt zurückgekehrt war, datiert das lebensgroße Portrait in ganzer Figur des Schöffen (späteren älteren Bürgermeisters von Frankfurt a./M.) Maximilian zum Jungen.[260] Dies «Contrafett» des kleinen, dicken, energisch aussehenden

Mannes (im Galakleid) mit Knebelbart ist bereits eine ganz hervorragende Leistung. Der junge Künstler hat jedenfalls verstanden, von dem tapferen Krieger, der sich im Kampfe gegen die Schweden ausgezeichnet hatte, trotz seiner kleinen Statur ein «ostensibles» Repräsentationsbild zu geben. Hierzu tragen der breite Vortrag[261] und die gar nicht übel gestimmte Landschaft im Hintergrunde bei. Den in jener Zeit üblichen deutschen Bildern der Art[262] steht es jedenfalls nicht nach.

Ob Sandrart, in dem er kurz nach 1636 nach Amsterdam übersiedelte, wo gerade die Portraitmalerei in vollster Blüte stand, hoffte, hauptsächlich als Bildnismaler ausgiebige Beschäftigung zu finden, steht dahin. Wie es scheint, fand er sich bald zurecht. Nach der Biographie machte er in Amsterdam ein großes Haus und ward bald mit den holländischen Gelehrten und Dichtern van Baerle, Coster und Vondel befreundet. Mit Recht kann man wohl diese sechs Jahre (des Amsterdamer Aufenthaltes) zu den glücklichsten und produktivsten seines Lebens zählen. Hier schuf er denn auch im Jahre 1638 das bedeutendste Kollektiv-Portraitbild, das er gemalt hat, ein sog. Gruppenportrait, eine Versammlung von Schützen (Doelen) unter ihrem Kapitain Bicker van Swieten und dem Fähndrich van Banchem. Den Anlaß zu dem Gemälde hatte der feierliche Empfang der Maria v. Medicis durch die Stadt Amsterdam gegeben. Die von dem allmächtigen Richelieu verfolgte Königin, Mutter Ludwigs XIV., war im Jahr 1638 von Brüssel nach Amsterdam geflohen, wo sie als Souverainin mit fürstlichen Ehren empfangen wurde. Hierbei hatte auch die Korporalschaft des van Swieten die Honneurs erwiesen und Sandrart war berufen, diese Doelen sämtlich auf einem Bild zu verherrlichen.

Es scheint nötig auf dies, noch nie eingehend gewürdigte,[263] Bild Sandrarts etwas näher einzugehen (Vgl. Tafel IV). Es ist aus dem Rathaus in den großen Saal der Schützenstücke des Amsterdamer Reichsmuseums verbracht worden. Hier unter den zahlreichen Schützen- (Doelen-) Stücken aus der Blütezeit holländischer Malerei findet es, als Bild des deutschen Meisters, nicht genügende Beachtung.[264]

Riegel[265] hat zuerst darauf hingewiesen, daß die Holländer als Historienbild nur das Gruppenportrait kennen. Die Haupt-

aufgabe für den Maler waren die Portraits aller mitwirkenden Mitglieder der betreffenden «Doelen». Wie er die Herren gruppierte, wie er den Zweck ihrer Versammlung deutlich machte, war seine Sache. Aus gleichem Anlaß wie Sandrart (im Jahr 1638) hat Th. de Keyser vier im Ornat feierlich um einen Tisch sitzende Amsterdamer Ratsherren gemalt, denen durch einen Boten die längst erwartete Ankunft der Maria Medicis gemeldet wird. Für sich allein betrachtet sehen wir nur ein Genrebild: es sitzen vier Herren um einen Tisch und ein Diener meldet irgend etwas. Von der Königin erfahren wir aus dem Bild selbst gar nichts. Es fiel den Ratsherren nicht ein, sich etwa so malen zu lassen, wie sie die Königin am Hafen oder vor dem Rathaus empfangen hatten. Was wir heute ein historisches Bild nennen, ist den Holländern immer unbekannt geblieben.[266]

Nach dieser holländischen Anschauung hat sich auch Sandrart bei seinem Schützenstück richten müssen.

Der erste Eindruck, den man bei Betrachtung des Bildes bekommt, ist der einer außerordentlich lebhaften Gruppierung, einer Auflockerung der Komposition.

In einer großen offenen Halle sitzt links der Kapitain, einen Stab in der Rechten, hinter ihm stehen sechs Schützen, darunter der Fahnenträger. Ueber alle diese ragen, ebenfalls links, noch fünf andere Köpfe hervor.

Fast inmitten des Bildes, im Vordergrunde, steht auf einem Tischchen eine Marmorbüste in Lebensgröße, hinter der sich (rechte Bildhälfte) noch sechs andere Doelen und, zu äußerst rechts, der Leutnant van Bauchem aufgestellt haben.[267]

Bei beiden Gruppen rechts und links ist möglichst viel Abwechslung in die Stellungen der vielen Schützen gebracht. Die teils jüngeren, teils älteren Männer zeigen bald eine gebeugte, bald eine aufrechte Haltung und sind auch sonst durch ihre Tracht (Kragen) oder Bartfrisuren unterschieden. Auch die Haltung der Köpfe ist möglichst variiert. Infolge der absichtlich asymmetrischen, barocken Komposition bilden die fünf links oben auf Stufen stehenden Schützen eine Diagonale im ganzen Bild von links oben nach rechts unten. Ebenso durchschneiden die Fahne und die in den verschiedensten Richtungen gehaltenen Hellebarden den Raum, im Kontrast zu den senkrechten Figuren.

Dem schweren Vorhang rechts ist links der Ausblick auf eine, tief in den Hintergrund sich hinziehende, italienische Palastarchitektur gegenübergestellt.

Alles dieses bringt den Eindruck des Lebens, der Aktion hervor.

Der Maler hat sich außerdem bemüht, dem eintönigen Schwarz der Kleidung, das ihm ja vorgeschrieben war, ein koloristisches Gegengewicht zu geben. Dies erreicht er durch die blauen Schärpen einiger Schützen, die rötliche Fahne, den dunkelolivengrünen Vorhang, ferner durch die bunte Kleidung des Fähndrichs, wie auch durch die polychrome Behandlung der Marmorbüste. Rechnet man dazu das Braun des Fußbodens und das Blau des Himmels,[268] so zeigt sich, daß der Gesamtton des Bildes ein bei weitem hellerer, freundlicherer ist, als auf den meisten holländischen, zu etwa der gleichen Zeit entstandenen Schützenstücken.

Der Beschauer fragt sich nun, wozu diese Versammlung, was geht vor? Der Maler hat versucht ihm die Antwort zu erleichtern, indem er inmitten des Vordergrundes die bereits genannte Marmorbüste aufstellte. Diese nämlich stellt die Maria Medicis dar. Mehrere der Schützen betrachten den nichts weniger als geschmeichelten Kopf, der eine sogar mit staunend erhobenen Händen, als wollte er der Königin seine Reverenz erweisen. Auf diese echt barocke Idee, durch die Büste anzudeuten, die ganze Korporalschaft warte auf Maria Medicis selbst, ist der Maler vielleicht sehr stolz gewesen.[269]

Sehr auffällig hängt unter der Büste ein weißer Zettel hervor, auf dem sich folgende Inschrift findet: «Het Carporalschap des Heern van Swieten,

geschildert door Sandrart. —

De vaan Swieten wacht, om Medicis te outhaalen,
Maar voor zo groot een Ziel is dan een markt te kleen,
En 't oog der Burgery, te zwack voor zulke straalen;
Die zon van't Christenryk, is vleesch, nog vel, nog been,
Vergeef het dan Sandrart, dat hij haar malt van Steen.

Van Vondel.» —

Vondel, der bedeutendste Dichter des damaligen Holland, bittet also den Beschauer, zu entschuldigen, daß Sandrart die

Königin nicht «von Fleisch und Bein» darstellte, sondern sich mit ihrer marmornen Büste begnügte.

Es genügt, die männlichen, charakterfesten Gesichter des Fähndrichs und des Kapitains oder des, die Hellebarde tragenden Alten zu äußerst links zu betrachten, um zu spüren, daß wir hier die Elite der Amsterdamer Bürgerschaft vor uns haben. Es sind die selbstbewußten, wohlgekleideten und wohlgenährten Holländer mit Knebelbärten und rosigen Backen, deren zahlreiche Typen auf allen Bildern holländischer Malerei, z. B. bei Van der Helst oder Rembrandt, wiederkehren, und die wir heute noch in den Straßen Amsterdams studieren können.

Der Umstand, daß hier auf diesem Sandrartschen Bilde Holländer in der Tracht ihrer Zeit dargestellt werden mußten, macht es erklärlich, daß oberflächliche Beurteiler unseren Meister ganz und gar als Nachahmer der holländischen Meister darstellen wollen. Bei genauerer Prüfung stellen sich diese Köpfe aber gar nicht als auf holländische Weise portraitiert heraus, sondern es ist eben sandrartischer Stil, der Stil des fertigen Malers, der als italienische Reminiszenz auch den palladianischen Palast im Hintergrunde anbrachte. Die scharfen Schatten an den unbelichteten Gesichtshälften der Doelen, die groben Pinselstriche, mit denen die Köpfe, im Gegensatz zu der üblichen Sauberkeit holländischer Portraitisten, gegeben sind; die Malerei der Hände, der Gewänder — alles dies hat mit der geglätteten Sorgfalt der van der Helst, Thomas de Keyser oder Govaert Flinck so wenig gemein, wie mit den genialen Pinselhieben eines Franz Hals.

Bliebe noch die zweite Annahme, daß Sandrart in der Komposition von den ungezählten «Schutterstucken» beeinflußt worden sei. Aber auch in dieser Hinsicht könnte man ihm recht wohl ein selbständiges Vorgehen zutrauen, da von einer Anlehnung (oder gar Entlehnung) an dies oder jenes Schützenstück der damals in Amsterdam «florierenden» Portraitmaler nicht gesprochen werden kann. Jedenfalls ist dieses Schützenstück eines seiner besten Gemälde überhaupt:[270] deshalb schien eine etwas eingehendere Betrachtung am Platze.

Bemerkenswert bleibt dabei noch, daß ein deutscher Maler, den die schauerlichen Zustände seines von allen Greueln

des dreißigjährigen Krieges heimgesuchten Vaterlandes nach Holland verschlagen hatten, ein echtes holländisches «Schutterstuck»,[271] voll waschechter Mynheers malt, das als Paradebild der stolzen Amsterdamer Schützengilde dienen soll (vgl. auch die längere Anm. 271).

Es dürfte angebracht sein, gleich hier Sandrarts zweites Gruppenportrait, das sogenannte Gesandtenmahlbild zu besprechen, da es sozusagen das Pendant zu seinem Amsterdamer Schützenstück bildet.[272]

Im Jahre 1649 hatte Ottavio Piccolomini in Nürnberg, «als die lang verlangete güldene Friedenssonne das betrübte Deutschland wieder angeblicket» hatte,[273] als Abschluß des «Friedens-Executions-Recesses», zu Ehren der zahlreichen Gesandten neben anderen Festen auch ein großes Gastmahl veranstaltet. Charakteristisch für den Geschmack der damaligen Zeit, wie auch des Bildbestellers, des Pfalzgrafen Karl Gustav (des späteren Königs von Schweden), ist es, daß Sandrart nicht etwa die Schlußsitzung der Gesandten,[274] sondern dieses, mit unerhörtem Aufwand inszenierte Prunkessen[275] darzustellen hatte. Die Schwierigkeit lag für ihn vor allem in der Komposition. Auf die Gruppierung mußte er verzichten und den Vorgang mit hohem Standpunkt des Beschauers so zu geben versuchen, wie er sich wirklich (mit Einschluß der Rangordnung der Gesandten) abgespielt hatte. Ebenso wurde eine genaue Wiedergabe des ganzen Raumes — des großen Rathaussaales in Nürnberg —, in dem sich das Fest abgespielt hatte, vom Besteller des Paradebildes vorgeschrieben. Als echter Barockmaler verunklarte Sandrart bei der Komposition die ganze, der Haupttafel parallel laufende, zweite Tafel (an der Fensterseite), von der nur einige Köpfe auftauchen. Der Beschauer sieht von einer Ecke des Saales quer in diesen hinein. Hierdurch erreichte der Maler zwar, daß er die Gesichter der Gesandten wiedergeben konnte, aber die drei Hauptpersonen der erlauchten Gesellschaft, der Pfalzgraf Karl Gustav, der Generalissimus Piccolomini und neben ihm der Pfalzgraf Karl Ludwig drehen dem Beschauer den Rücken zu; so kommt es, daß ihre Gesichter nur im Profil sichtbar werden.

Die rechte untere Bildhälfte wird von einer merkwürdigen Gruppe eingenommen (Vgl. Tafel V). Rechts neben der Haupttafel stolziert der prächtig gekleidete Hofmarschall Graf Schlippenbach heran, von zwei Pagen gefolgt, neben ihm rechts in einer Reihe steht der, aus fünf Ratsherrn bestehende, «hochedle» Magistrat von Nürnberg. Vor diesen, am rechten Bildrand, sitzt in schwarzseidenem Kleid der Maler selbst [276] mit dem Zeichenbrett in den Händen, den Beschauer ansehend.

Auf dem ganzen Bild sind etwa 40 Personen [277] portraitiert, von denen die nach dem Ende der Tafel zu sitzenden perspektivisch verkleinert, aber doch noch erkennbar wiedergegeben sind. Die besten Portraits sind wohl Piccolomini, Karl Gustav, nebst einigen Generälen, vor allem aber die rechts von der Haupttafel etwas bedrückt dastehenden Ratsherren, und endlich Sandrart selbst. Diese sechs Köpfe bilden, was die Portraitmalerei angeht, den eigentlichen Schwerpunkt des Paradebildes. Sie stehen bezüglich der Charakteristik, wobei wohl der Gedanke an eine Steigerung der Persönlichkeit nicht abzuweisen ist, den Köpfen der Mynheers auf dem Amsterdamer Schützenstück gleich. Allerdings ist zuzugeben, daß die Anordnung der fünf, fast lebensgroßen, Köpfe nebst dem feierlich heranmarschierenden Hofmarschall kein genügendes Gegengewicht zu der mit Schaugerichten aller Art beschwerten Tafel bildet, an der die zahllosen Gesandten in drangvoller Enge plaziert sind.

Hier also haben wir nicht bloß ein Gruppenportrait, sondern auch ein wirkliches Historienbild. Ein solches Aufgebot von Portraits kannte die deutsche Malerei bis dahin nicht, und ohne die holländischen Schützenmahlzeiten ist dies einzige, aus dem dreißigjährigen Krieg erhaltene, deutsche Historienbild kunstgeschichtlich nicht denkbar.

Die Portraitköpfe sind echt sandrartisch. Das Milieu des Ganzen, das Innere das Saales, ist, soweit der verdorbene Zustand des Bildes ein Urteil zuläßt, jedenfalls zu dem farbenfrohen Ganzen gut gestimmt gewesen, so daß auch bezüglich des Kolorits [278] kein fremdes «holländisches» Residuum zu berücksichtigen bleibt. [279] Wie ein Holländer ersten Ranges die Feier des Westfälischen Friedens auffaßte, lehrt das Gastmahl

der Bürgergarde unter dem Kapitain Witsen, das im Jahre 1648 B. v. d. Helst malte.[280] Diese echt holländische Auffassung der Feier des weltbewegenden Ereignisses[281] wirkt beinahe burschikos gegen den feierlichen Ernst, den Sandrart seinem Bilde gegeben hat; sie zeigt — abgesehen davon, daß van der Helst als Maler unendlich höher als Sandrart steht — den ganzen Unterschied zwischen der Auffassung eines deutschen und eines holländischen Malers.

Nach dieser Abschweifung über das Gesandtenmahl müssen wir zu den Einzelportraits zurückkehren, die Sandrart in seiner Amsterdamer Zeit ausgeführt hat.[282] Sie machen nicht nur numerisch, sondern auch namentlich ihrem künstlerischen Wert nach den bedeutenderen Teil aller seiner Portraits aus.

Zur selben Zeit, als er nach Amsterdam kam, war die Mode sich portraitieren zu lassen in, man kann sagen, alle Kreise des aufstrebenden holländischen Volkes gedrungen. Auch Sandrart fand darum als geschickter Portraitmaler ausreichende Beschäftigung. Der Kapitain Bicker van Swieten mochte wohl mit Sandrarts Schützenstück, das eben besprochen wurde, recht zufrieden gewesen sein, denn er beauftragte unsern Meister, zwei seiner (Bickers) Neffen nebst deren Frauen in Einzelbildnissen zu verherrlichen.[283]

Diese beiden Ehepaare sind echte holländische Typen. Man sieht, wie der Künstler bei den Nebendingen, namentlich bei Spitzen und Schmucksachen, mit denen die Kleider der Damen fast überreich ausstaffiert sind, eine Konzession an die holländische Feinmalerei hat machen müssen. Was die Gesichter angeht, so merkt man, wie diese Männer mit dem holländisch langweiligen Ausdruck schwerlich geistig hervorragende Persönlichkeiten gewesen sind. Bei den Frauen fällt das Junge, Frische, Lebenslustige wohltuend auf. Bei der einen Frau, Alida Bicker, ist durch den vorgebeugten, gleichsam lauschenden Kopf ein sehr ansprechender, genrehafter Zug in das Portrait gebracht worden, den wir bei dem, wie ein Grandseigneur steif dasitzenden Hendrik Bicker vermissen. Das Inkarnat bei Frau Alida ist frisch und rosig. Die Art, wie die Augen bei beiden Ehepaaren gegeben sind, zeigen den routinierten Portraitisten,

der, wie bei seinem Schützenstück, alles gab, was aus diesen biederen Bürgersleuten herauszuholen war.

Mehr Freude bei der Arbeit wird ihm wohl der geistvolle Kopf des berühmten Theologen und größten Polyhistors der Niederlande, Gerhard Voss (Vossius, 1577—1649)[284] gemacht haben. Dieser sitzt in schwarzseidenem Talar, mit großer Halskrause angetan, inmitten seiner Bücher. Das von lockigen wirren Haaren umrahmte Gesicht ist dem Beschauer zugewandt. Die Auffassung erinnert im ganzen an die Art, wie Rubens[285] solche Gelehrtenbilder zuerst gemalt hat. Aus dem kleinen Bilde, namentlich aus den klugen Augen, spricht ein edler Charakter und ein hervorragender Gelehrter. Es fehlt die raffinierte technische Behandlung, die den späteren holländischen Portraits kleinen Formats eigen ist. Auch muß der Vortrag, unbeschadet der geringen Dimensionen des ganzen Bildes, breit genannt werden, eine Eigentümlichkeit, die Sandrart nie verleugnet hat. Das vortreffliche Portrait erinnert etwas an die kleinen Köpfe auf dem Gesandtenmahl und an die Studien zu diesen.

Voss gehörte zu dem Kreise der Amsterdamer Gelehrten, Dichter und Schriftsteller, in den auch Sandrart Eingang gefunden hatte, und den er in seiner übertreibenden Art einen «kunstvollen Parnaß» [286] nennt. Sandrart malte noch mehrere von diesen tüchtigen Männern oder zeichnete die Vorlagen für die Portraitstiche, welche, mit pompösen lateinischen Unterschriften versehen, den Ruhm der Amsterdamer Universitätslehrer und Literaten verbreiten sollten.[287] Nach den Stichen des Persyn und des A. Sylvelt (Zylvelt) zu schließen, muß das Portrait des Dichters Hooft von Sandrart,[288] das verloren gegangen ist,[289] an Bedeutung dem Bild des Voss mindestens gleichgekommen sein. Auch hier ein geistvoll aufgefaßter Kopf, dessen sich der Pinsel eines Backer oder van der Helst nicht hätte zu schämen brauchen; eine kernechte Individualität im Gegensatz zu der oft unterschiedslosen Masse der wackeren Bürger-Soldaten auf den holländischen Schützenstücken.

Diesen Charakterköpfen ebenbürtig sind die, nach Zeichnungen Sandrarts gestochenen Portraits der damals und noch heute berühmten holländischen Dichter Barlaens (van Baerle,

1584—1648)[290] und namentlich van Vondel (1587—1679).[291] Beide haben auf Sandrarts «Schildereyen» nach damaliger Sitte jene schwülstigen Lobgedichte verfertigt,[292] die man heutzutage kaum noch zu lesen imstande ist.

Vondel zeigt sich auf dem Stich als der joviale lebenslustige und kerngesunde Holländer, dessen echte Dichterseele hier wiedergegeben zu haben Sandrarts Verdienst ist. Alle diese fast unbekannten Gelehrtenbildnisse[293] geben nicht ein photographisches Augenblicksbild («wohlgleichendes Contrafätt»), sondern «das innerste Wesen tritt hier ans Licht».

Dies bei den Barockmalern nicht gerade häufige Merkmal eines echten Portraits ist auch bei dem Bildnis einer Dame[294] zu konstatieren, welches allein für würdig befunden wurde, unseren Sandrart in der Münchener Pinakothek zu repräsentieren.[295] Es kann wohl kein Bedenken vorliegen das Bild in Sandrarts Amsterdamer Zeit zu setzen. Wir bemerken in diesem Werk sogleich den breiten Vortrag. Auch bezüglich der, mit fast verblüffend einfachen Mitteln erreichten Charakteristik muß die zeitliche Verwandtschaft mit den eben genannten Gelehrtenbildern auffallen. Die ziemlich gelbliche Gesichtsfarbe ist wohl nicht eine Eigentümlichkeit des Modells, sondern eine italienische Reminiszenz Sandrarts.

Nur durch den guten Stich des Natalis (datiert 1643) haben wir Kenntnis von einem Oelportrait des bayrischen Kurfürsten Maximilian,[296] für den Sandrart öfters Bilder berühmter Meister angekauft hat.[297] Das martialische Antlitz des siebzigjährigen alten Herren, der da aus dem Oval den Beschauer prüfend anblickt, ist mit unstreitig größerem Verständnis dargestellt, als auf dem etwa gleichzeitigen Paradebild des bayrischen Malers Prugger im Stiftersaal der alten Pinakothek in München.

Zur gleichen Zeit (1649) wie das bereits behandelte Gesandtenmahl ist das Reiterbild des Pfalzgrafen Karl Gustav[298] und das Portrait (in ganzer Figur) des Ottavio Piccolomini[299] in Nürnberg entstanden. Das Piccolomini-Bild scheint mir künstlerisch bei weitem über den, bei deutschen Malern damals üblich gewordenen Feldherrn- oder Fürstenbildnissen (in ganzer Figur) zu stehen, während das Reiterportrait Karl Gustavs an Sandrarts schon oben bemängelter Unkenntnis der Pferde-Anatomie leidet.

Nürnberg war 1649 von fremden Gesandten, Geschäftsträgern und namentlich deutschen und schwedischen Offizieren überflutet. Nach seinem Utilitätsprinzip wies Sandrart niemanden, der von ihm portraitiert sein wollte, ab. So kam es, daß er, von Aufträgen überhäuft, die Gesandten und Offiziere durch die Schnelligkeit der Ausführung seiner Portraits in Erstaunen setzte. Ganz naiv erzählt die Biographie,[300] er habe: «Alle anderen Generals Personen, sammt den fürnehmsten Obristen, Cavallieren und zwar auf schwedischer Seite wol 80 . . . gecontrafätet und zwar diese mit solcher Geschwindigkeit, daß er manchen Tag einen, auch wol zwei verfärtiget, da ihm dann für jedes,. 50 Reichsthaler bezahlet worden».

Von dieser Art Geschwindigkeitsmalerei hat sich glücklicherweise, wie es scheint, nichts erhalten.[301] Wie verwildert in ästhetischer Beziehung muß doch das Publikum gewesen sein, das den dreißigjährigen Krieg erlebt hatte, wenn Sandrart an derselben Stelle der Biographie (S. 18 b) es besonders rühmt, daß er den einäugigen französischen Gesandten de Servien im Profil portraitiert und einen blinden Harfenspieler mit niedergeschlagenen Augen dargestellt habe, «um die Mängel der Natur, sonderlich im Angesicht klüglich zu verbergen».

Vielleicht ist die bereits ausgesprochene Vermutung richtig, daß das Portrait eines alten Herrn im Frankfurter städtischen Museum[302] ein Selbstportrait ist. Ein Zweifel an der Autorschaft Sandrarts dürfte nicht bestehen. Wir hätten alsdann, da der Dargestellte etwa 70 Jahre alt zu sein scheint, das letzte bekannte Portrait Sandrarts vor uns. Es müßte also etwa um das Jahr 1675, als seine Akademie erschien, gemalt sein. Die fast liebevolle Sorgfalt, mit der dieses sehr sympathisch berührende Bild ausgeführt ist,[303] rechtfertigt die Annahme, es sei Sandrart selbst.[304]

Zu denken gibt allerdings der Umstand, daß in der Malweise von Spuren des Alters, wie wir sie bei Sandrarts großen Kompositionen bemerkt haben, bei diesem, erst kürzlich restaurierten Bilde nicht gesprochen werden kann. Man dürfte es daher, wenn man es eben n i c h t als Selbstportrait ansehen will, etwa ins Jahr 1650, die Zeit des Nürnberger Friedenskongresses, setzen.

Wie man sich aber auch zu dieser Frage stellen mag, zugeben dürfte man, daß von holländischem Einfluß nicht viel zu spüren ist. Eher könnte das echt sandrartsche Bild der Typus des guten deutschen Barockportraits genannt werden, der in seiner derben, flotten Art so seltsam absticht von der porzellanenen Glätte des nicht lange nachher aufkommenden deutschen Rokokoportraits.

VI.

ANMERKUNGEN.

Vorbemerkung.

Ist in den folgenden Anmerkungen Sandrarts Werk, die Teutsche Academie («T. Acad.», «T. Ak.») zitiert, so bedeutet:

T. Acad. I, 1. 2. 3 = Teutsche Academie, Ausgabe von 1675, Erster Teil, erstes, zweites, drittes Buch.
T. Acad. II, 1. 2. 3 = Teutsche Academie, Ausgabe von 1675, Zweiter Teil, erstes, zweites, drittes Buch.
T. Acad. 2, I. II. III = Teutsche Academie, zweiter Hauptteil, Ausgabe von 1679, erster, zweiter, dritter Teil.

---

[1] Sehr summarisch ist diese Periode behandelt in A. Philippis Kunst der Nachblüthe in Italien und Spanien, Leipzig 1900.

[2] Von einer vollständigen Aufzählung muß ich hier selbstverständlich absehen. Das Nähere bei Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 1890, S. 533 ff.

[3] W. Bode in Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, 1883.

[4] G. Pazaurek. Karl Screta. Prag 1889.

[5] M. Eckardt, M. Merian, Kiel 1892. Im wesentlichen ist hier Merians buchhändlerische Tätigkeit behandelt.

[6] Vgl. Note 2, i. f.

[7] Geschichte der Malerei, III. Abteilung, zweiter Band.

[8] Der Name Virtuose stammt aus dem 17. Jahrhundert und wurde von den Italienern als ein ehrendes Prädikat jedem bedeutenden Maler dieser Zeit in der Erwägung beigelegt, daß ein großer Künstler auch tugendhaft (virtuoso) sein müsse. Die deutschen Maler italienischer Schule legten sich daher ebenfalls diesen Ehrentitel bei. — Vgl. im folgenden Note 89; Janitschek (a. a. O., S. 535, 536) nennt die deutschen Maler des 17. Jahrhunderts Virtuosen, die des 18. Akademiker. Im deutschen Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts bedeutet Virtuose oft nur den Künstler schlechthin. Vgl. Anm. 86 und 89.

[9] Janitschek, S. 581.

[10] Photographien oder Stiche nach Bildern der in Rede stehenden Künstler gibt es beinahe gar nicht.

[11] a. a. O., S. 60.

[12] Bei der Beurteilung dieser Arbeit hat die deutsche Kunstforschung statt des Maßstabes der deutschen literarischen Leistungen aus dem 17. Jahrhundert ohne Bedenken denjenigen der wissenschaftlichen Forschung des neunzehnten Jahrhunderts angelegt und darum ganz ungerechtfertigter Weise ein vernichtendes Urteil über die Teutsche Academie gefällt.

[13] Auf dem Titelblatt dieses Lebenslaufes «des wohledlen und gestrengen Herrn Joachims von Sandrart auf Stockau» etc. sind zwar als Verfasser seine «Vettern und Diszipeln» genannt. Man geht aber wohl nicht fehl, wenn man ihn selbst als Verfasser annimmt. Zum mindesten hat er die Abfassung überwacht, die Grundlagen selbst geliefert und das ganze Werk gebilligt.

[14] Auffallend ist, daß der Nürnberger Andreas Gulden († 1683), ein Zeitgenosse Sandrarts, in seiner Fortsetzung zu den bekannten Nachrichten Neudörfers über Nürnberger Künstler nicht einmal den Namen Sandrarts erwähnt. — Vgl. darüber Lochner im Nachwort zum Neudruck von Guldens Arbeit in den Quellenschriften für Kunstgeschichte, herausgegeben von Eitelberger v. Edelberg, Bd. X, Wien 1875, S. 224 f. — Sandrart erwähnt den Gulden in seiner Akademie ebenfalls nicht.

[15] Vgl. das Literaturverzeichnis, S. 146 ff.

[16] Dresden 1896.

[17] Waagen (Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Abt. II, 1862, S. 256 f.) scheint Sandrarts Bilder gründlicher gekannt zu haben, ist aber mit Aeußerungen über ihn sehr sparsam. — Selbstverständlich ist von Janitschek oder Woltmann-Woermann keine ausführliche Auseinandersetzung über einzelne Meister zu verlangen, etwas mehr aber hätten beide Werke über Sandrart bringen können. Janitschek bringt (552, 553) kaum zwei Seiten, ebenso Woltmann-Woermann (a. a. O., S. 876, 877).

[18] «Nr. 6, zum alten Schwalbächer». Er war aus Valenciennes eingewandert und am 2. November 1602 Frankfurter Bürger geworden. So A. Dietz, Frankfurter Bürgerbuch, Frankfurt 1897, S. 78.

[19] Dr. Mayer in Oud Holland, Bd. 6, 1888, S. 237.

[20] Sponsel, S. 92, Anm. 2 und 3 und nach Mitteilungen des Herrn Majors v. Sandrart in Hagenau i. E.

[21] Von Nutzen schien mir die Zusammenstellung der dieser Abhandlung S. 75 f. beigegebenen, chronologisch geordneten Daten aus Sandrarts Leben nebst beigefügten Namen seiner datierten Werke.

[22] Sponsel, S. 93. — T. Academie II. 3, S. 310 a.

[23] T. Acad. 2. III. S. 12 a, b. Er erzählt auch (nach Vasari) von Michelangelo, daß dessen Nachbildungen von Stichen vortrefflich gewesen seien. Vgl. Sponsel, S. 94.

[24] Im Besitz des Herrn Hofrats Prof. Dr. Rosenberg in Karlsruhe in Baden. — Vgl. mein Inhaltsverzeichnis des Buches, S. 79.

[25] Das Titelblatt zeigt Sandrarts Handschrift. Auf den Blättern 56 und 59 findet sich bereits Sandrarts Monogramm IS., das auf seiner Radierung «Tod der Cleopatra» von 1640 wiederkehrt. Das Wasserzeichen (zwei Türme) ist in dem ganzen Zeichenbuch das gleiche. — Wer sollte auch auf den Gedanken kommen, solche oft recht schülerhafte Zeichnungen zu fälschen?

[26] Vgl. die Inhaltsangaben S. 79 ff. Die Unterschriften der Originale sind sämtlich fortgelassen.

[27] Z. B. Nr. 21 nach H. Goltzius, Nr. 57 nach Beham, Nr. 25 nach einem Holzschnitt des Cristoph von Sichem.

28 Von seinen übrigen Studien aus jener Zeit hat sich nichts erhalten.

29 Ueber die Allegorie in Sandrarts späteren Arbeiten vgl. S. 30 f.

30 Z. B. die Zeichnungen nach H. Goltzius' Stichen (Nr. 20–24 meines Verz.) oder nach dem minutiös feinen Blatt des Beham, Nr. 57 das.

31 Z. B. die ersten zehn Blätter des Buches.

32 T. Acad. II. 3, S. 356 b.

33 Sandrart hat diesen Rat ja auch gründlich befolgt; wir kennen nur zwei Originalradierungen von seiner Hand.

34 Unsicher ist, wann er zu Honthorst kam, ob 1622 oder erst 1625. Sponsel, S. 94/95.

35 Auf den Einfluß Honthorsts in Sandrarts Bildern komme ich unten S. 40 f. zurück.

36 Das nähere bei Sponsel, a. a. O.

37 Vgl. unten S. 42 f.

38 Ueber Sandrarts Studien in Rom muß ich hier auf die interessante Schilderung in seiner Biographie (S. 9 b—12 b) verweisen. Dazu Sponsel, S. 97 ff.

39 Ueber die «Akademien» genannten Vereinigungen der Künstler in Rom vgl. Sponsel, S. 98.

40 Die älteste Zeichnung nach der Antike ist datiert Rom 1629. Vgl. Sponsel, S. 153, Nr. 107.

41 Die berühmte Gemäldegalerie Giustiniani wurde 1812 in Paris versteigert. Die preußische Regierung kaufte daraus u. a. das Bild Sandrarts «der Tod des Seneca». Vgl. mein Verzeichnis der Gemälde Sandrarts Nr. 56.

42 Ueber das Erscheinungsjahr vgl. unten Note 51.

43 Nach T. Acad. I. 2. S. 40 a hat Sandrart «bis auf 160 Stucke» nach Antiken gezeichnet. Es können dabei aber Stücke gewesen sein, die gar nicht für die Galleria in Frage kamen.

44 Es kommen an Stichen der Galleria im ganzen 290 Kupfer in Betracht. Sandrart hat also noch nicht den achten Teil der Zeichnungen geliefert. Die Blätter, auf denen er als Zeichner angegeben ist, sind im ersten Band Nr. 9, 15, 16, 22, 30, 47, 52, 59, 60, 64, 75, 77, 78, 91, 108, 115, 125, 126, 138; im zweiten Band Nr. 7, 11, 12, 13 (nur die untere Büste), 36, 42, 43, 47, 57, 58.

Ein nach den Sujets aller Stiche alphabetisch geordnetes Verzeichnis nebst Angabe der Zeichner und Stecher der Galleria gibt de Clarac, musée de Sculpture, Bd. III, 1850, S. CCXLVIII ff. — Ob de Claracs Benennungen der Statuen oder Büsten immer das Richtige treffen, habe ich hier nicht zu untersuchen.

Alle Stiche der Galleria sind ohne Unterschriften oder Benennungen. Auch fehlt, wie bemerkt, jeglicher Text zu den Kupfern.

45 Vgl. Nr. 28—69 meines Verzeichnisses der Handzeichnungen (S. 135), wo noch 12 andere gleichartige Zeichnungen genannt sind. Ich habe sie nicht einsehen können.

46 So Nr. 5, 6 (Erlangen); 75, 76, 82 (Berlin); 85 (Rennes), [gesehen habe ich nur Nr. 5 und 6], im Verzeichnis der Handzeichnungen S. 129 ff.

47 So auch Sponsel, S. 75. — Sandrart ist später nie wieder in Italien gewesen, kann also wohl auch nach 1636 keine Gelegenheit gehabt haben, antike Bildwerke aufzunehmen. Ganz unwahrscheinlich ist es, daß er nach dem Jahre 1636 nach Gipsabgüssen gezeichnet hätte, da solche in Deutschland doch außerordentlich selten waren. Allerdings spricht er in der Akademie von einigen «Abgüssen», die er besessen habe (vgl. Beschreibung der Sandrartischen Kunstkammer T. Acad. 2. II. S. 88 b, 89 a).

Diese waren aber wohl nur verkleinerte Nachbildungen der Originale. Derart mögen auch die beiden Nachbildungen der Laokoongruppe (eine aus Gips, die andere von Bronze) gewesen sein, die a. a. O. genannt werden. Daß sie sehr ungenau gewesen sind, zeigt der nach Sandrarts Zeichnung gefertigte Kupferstich in der Teutschen Academie (Tafel c im II. Buch des ersten Teils). Dazu vgl. Sponsel, S. 145, Nr. 46 und unten Note 53. — Der Stich ist auf manchen Abdrücken mit dem Datum 1675 versehen. Die Zeichnung hat Sandrart also erst 40 Jahre später als alle seine anderen Zeichnungen nach antiken Skulpturen angefertigt. — Vgl. Sponsel, a. a. O. — Die beiden Knaben fehlen, vermutlich weil Sandrarts «Abgüsse» nur den Laokoon selbst darstellten.

[47a] Vgl. Ad. Michaelis in Röm. Mitteilungen, 1898, S. 266.

[48] Es sind im ganzen 18 Stiche. Zum Nachweis kann ich mich hier auf Sponsels mühevolle Arbeit berufen. Ich nenne hier nur die Nummern aus dessen Verzeichnis der Kupferstiche des ersten und zweiten Teils der Teutschen Academie (S. 140 ff.): S. 144, Nr. 44; S. 145, Nr. 45 und 50; S. 146, Nr. 53 und 56; S. 147, Nr. 60, 61, 64, 65; S. 150, Nr. 83; S. 151, Nr. 87; (S. 156, Nr. 12 Portrait des Marchese Giustiniani) S. 172, Nr. 65, 71; S. 173, Nr. 74, 75; S. 174, Nr. 86, 90, 91. — Alle diese Wiederholungen sind geringer als die Originalstiche in der Galleria.

[49] Die bei Sponsel nachgewiesenen Nachstiche, sowie die nach der vorigen Note aus der Galleria in die Akademie übernommenen Stiche habe ich natürlich bei meiner Berechnung nicht mitgezählt.

[50] Es sind nach Sponsels vortrefflichem Verzeichnis aller in der Akademie enthaltenen Stiche folgende Nummern (S. = Seitenzahlen in Sponsels Werk): S. 145, Nr. 46, 47, 48, 51; S. 146, Nr. 55, 57, 58; S. 147, Nr. 59, 62, 63; S. 148, Nr. 69, 70; S. 152, Nr. 97 (?); S. 153, Nr. 107 (von 1629 datierte Originalzeichnung in Dresden); S. 154, Nr. 108; S. 164, Nr. 8 (römische Bauwerke); S. 171, Nr. 62, 63; S. 172, Nr. 64, 66—70, 73; S. 173, Nr. 76—82; S. 174, Nr. 85, 87-89, 92; S. 175, Nr. 95-97; S. 176, Nr. 118 (nach drei Gemmen).

Ein nach den Sujets alphabetisch geordnetes Verzeichnis aller in der Akademie Sandrarts enthaltenen Stiche nach Antiken gibt de Clarac a. a. O., (vgl. oben Note 44) S. CCLXVII.

[51] Wenn das Jahr des Erscheinens der Galleria genau bekannt wäre, so stände damit auch die Entstehungszeit der von Sandrart für sie gelieferten «Handrisse» fest; zuweilen findet man 1631 als Erscheinungsjahr genannt; dem widerspricht aber die Angabe Sandrarts (T. A. II. 3. S. 362 a), daß er erst 1633 die Kupferstecher Matham, Bloemaert und Persyn nach Rom habe kommen lassen, um Stiche für das Galeriewerk auszuführen. Die drei haben bekanntlich viele Stiche für das Werk geliefert.

Häufiger, aber ohne Begründung, wird das Jahr 1640 als Erscheinungsjahr angegeben. Sandrart selbst nennt 1635 (T. A. I. 3. S. 105 b). Diese Angabe dürfte eher zutreffen, da Rubens am 4. September 1636 aus Steen bei Mecheln seinem Freund Peiresc schreibt (Rosenberg, Rubensbriefe 1881, S. 210): «Ho visto ancora lettere di Roma, che dicono essere uscita in luce la galeria Justiniana, a spese del marchese Justiniano, che si pretia un opere nobilissima, et spero che capitarà fra pochi mesi qualche essemplare in Fiandra». — Vgl. die Schlußworte am Ende des zweiten Bandes der Galleria.

[52] Dieselbe Erscheinung war leider auch schon bei dem Zeichenbuch Sandrarts aus den Jahren 1621—1623 hervorzuheben.

[53] Ueber die Unzuverlässigkeit Sandrarts, des Schriftstellers, bezüglich seiner, die heutige Archäologie berührenden Angaben vgl. Ad. Michaelis

in Röm. Mitteilungen, 1898, S. 266 (betrifft die Colosse des Monte Cavallo) und archäol. Jahrbuch, 1890, S. 60 (Sandrarts Abhängigkeit von Aldovrandi). Ferner Sponsel, S. 64 über den sogenannten Schleifer in den Uffizien zu Florenz, den Sandrart dem Michelangelo zuschreibt.

[54] Vgl. z. B. die Stiche nach dem damals hochberühmten Lanfranco (1580—1647), dem «gemalten Bernini» (Jak. Burkhardt), in der Galleria Giustiniana I, 72, 102, 121. Sie sind nicht besser, ja flüchtiger, als diejenigen nach Sandrarts Zeichnungen.

[55] Vgl. die sorgfältige Originalzeichnung Sandrarts des hl. Hieronymus von 1644 in der Albertina in Wien (Nr. 22 meines Verzeichnisses der Sandrartschen Zeichnungen).

[56] Eine Ausnahme macht die sog. Cleopatra (schlafende Ariadne im Vatikan) in der Akademie I. 1. Platte dd, und auch der farnesische Herkules das. Platte l.

[57] Z. B. Hände und Arme des Herkules, Gall. Giust. I. 15.

[58] Z. B. in der Akademie I. 1. die Flora, Platte t; die Sibylla Cumana, Platte w; in der Galleria Giust. Bd. I die Blätter 64, 77; Bd. II, 42 (Büste des sog. Apollo Giustiniani), 57. Vgl. dazu das schauerliche Gesicht der schon (Note 47 i. f.) erwähnten Laokoonstatue.

[59] Z. B. Herkules Farnese, Akad. I. 1. Pl. l; Marsyas in der Galleria Bd. I, Bl. 60, Herkules das. Bl. 15. Manchmal sehen die nackten Oberschenkel oder Knie wie mit lauter Beulen behaftet aus, ähnlich z. B. auch bei der Ringergruppe (aus der Tribuna, T. Akad. 2. II, Platte t, «Gladiatores») der aufgestützte Arm des am Boden Liegenden.

[60] Galleria Giust. I, 125, 126; Akad. I. 1, Platte f.

[61] Beispiele auf fast allen Stichen.

[62] Z. B. Flora Farnese Akad. I. 1. Pl. t, y («Bacchus Priesterin»). — Ebenda auf Pl. 5 (Aurelius und L. Verus) scheinen die Falten wie aus Gummi geknetet.

[63] Diese fast gewissenlos zu nennende Behandlung kehrt auch noch später in Sandrarts Bildern wieder; sie ist auch ein Mangel der italienischen Barockmaler.

[64] So z. B. Gall. Giust. I. 75; I. 108.

[65] Vgl. die beiden oft gerügten, von Thourneysser ausgeführten Spiralstiche in der Akad. 2. II. Pl. aa und bb. Durch solche Künsteleien mußte Sandrarts Handschrift selbstverständlich verfälscht werden.

[66] Akad. 2. II. S. 1 b.

[67] Akad. a. a. O. und Sponsel, S. 75, 76. Akad. I. 3. S. 103 a, Nr. 19.

[68] Jeder italienische Barockmaler behauptete in jener Zeit die maniera greca zu besitzen. Ich komme auf sie S. 25 f. noch zurück.

[69] Nr. 56 und 99 meines Gemäldeverzeichnisses.

[70] S. 41.

[71] Sponsel, S. 99 und die dort zitierten Stellen in der Biographie und Teutschen Academie.

[72] In der Beschreibung der Sandrartschen Kunstkammer (T. A. 2. III. S. 88 a) werden zwei Landschaften Sandrarts genannt: «die Wasserfälle zu Tivoli» und eine andere Landschaft «darin der große Wasserfall zu Tivoli nach dem Leben gemahlt.»

[73] Nr. 10 und 11 meines Verzeichnisses der Handzeichnungen. Beide stellen denselben Jüngling in dem gleichen Alter dar.

[74] Vgl. Taf. VII. Sind es Selbstportraits? Eine absolute Uebereinstimmung mit den in der Note 80 genannten Selbstportraits ist nicht zu beweisen; ich möchte sie annehmen, wenn nicht die Farbe der Augen auf

dem Gesandtenbild in Nürnberg dunkelbraun, auf den Zeichnungen des Städelschen Instituts graublau wäre.

[75] Das Nähere unter Nr. 1—3 des Verzeichnisses nach verlorenen Zeichnungen und Gemälden Sandrarts, S. 138, 139.

Fänden wir in den drei Blättern nicht die einzigen erhaltenen Landschaftsstudien aus Sandrarts römischer Zeit, so würde ich sie hier nicht erwähnt haben.

[76] Ein Beispiel wäre seine (sehr verdorbene) heroische Landschaft im Nürnberger germanischen Museum, die als Staffage die Erziehung des Bacchus zeigt (Nr. 39 meines Gemäldeverzeichnisses). Andere landschaftliche Hintergründe auf den Monatsbildern in der Schleißheimer Galerie (z. B. Nr. 9—13, 16 meines Gemäldeverz.).

[77] T. Acad. I. 3. S. 58 a. — Das Nähere S. 24.

[78] Biogr., S. 12 a.

[79] Biogr., S. 12 b, 13 a.

[80] Dies zeigt schon sein Selbstportrait auf dem Gesandtenmahl von 1650 im Nürnberger Rathaus (Nr. 37 des Gemäldeverz.).

Er hat übrigens dafür gesorgt, daß sein Aeußeres der Nachwelt unverloren blieb. In Lambach (Nr. 73 des Gemäldeverz.) und Eichstätt (Walpurgabild Nr. 36) hat er sein Bild (als zuschauende Seitenfigur) angebracht. Diese Portraits sind indessen so schlecht erhalten, daß sie kaum noch zu erkennen sind; ziemlich gut erhalten sind die Selbstportraits in den Uffizien (Nr. 98 a meines Gemäldeverz.) und bei Hrn. Major v. Sandrart in Hagenau i. E. (Nr. 49, a. a. O.). Außerdem enthält die Akademie zwei ihn darstellende, in Kupfer gestochene Portraits, das eine gemalt von Mayr, das andere ohne Malernamen. Außerdem sind (wohl auf seine Veranlassung) drei Medaillen mit seinem Bildnis geschlagen worden, die nicht selten sind (z. B. im german. Museum in Nürnberg). — Ueber Sandrarts Portraits. Vgl. auch Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., 1862, S. 192.

[81] Z. B. beim Lebenslauf des Rubens, T. Acad. II. 3, S. 290 f.

[82] Doch sicherlich nicht ohne sein Ansuchen. Der Adel wurde ihm nicht, wie die Biographie, S. 20 a sagt, erneuert. Das Patent ist datiert vom 29. Juli 1653.

Die Biographie, a. a. O., enthält die Hauptstelle über seinen Verkehr mit dem Kaiser Ferdinand.

[83] Er wollte den Hofmaler Luix (Leux) verdrängen. Vgl. Sponsel, S. 109, Note 3.

[84] Die Dedikation des «Iconologia deorum» Sandrarts an Kurprinz Friedrich von Brandenburg (Sohn des großen Kurfürsten) enthält z. B. folgende Sätze: «Wie haben Sie (der Kurprinz) den Ruhm Dero glorwürdigsten Vorfahren . . . übertroffen: also daß die Namen Achilles, Hector, Alcibiades viel zu wenig, Dieselben zu beehren und Sie billig der selbste teutsche Mars genennet werden.» — «Es (das Buch, die Iconologia) handelt von den Göttern der Heidenschaft, . . . billig ist es dann, daß es Derer Einem in der Christenheit gewidmet werde, zu denen der wahre einige GOTT wahrhaftig gesprochen, Ich habe gesagt ihr seit Götter.»

Aehnlich der französisch geschriebene Brief an die Kurfürstin von Bayern vom 11. Nov. 1675, der die Uebersendung von Sandrarts eben erschienener Teutschen Academie begleitete. Mitgeteilt von K. Trautmann in der Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern, III. Jahrgang, München 1894, S. 21.

[85] T. Acad. II. 3., S. 326 b.

[86] De dato Düsseldorf, 29. März 1645. Die Erlaubnis sich in Stockau (ein Gut bei Ingolstadt, das zu Pfalz-Neuburgischem Territorium gehörte)

niederzulassen, wird Sandrart in diesem Patent verliehen, damit «derselbe als ein Virtuoso, so ihro fürstl. Durchl. . . . mit seinen Anschlägen durch Rath und That gute Dienste und Nutzen schaffen kann animiert werde in dero Landen sich aufzuhalten». — Mitgeteilt von Ivo Striedinger in Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Alt-Bayerns, herausgegeben von K. v. Reinhardstoettner, VI. Buch, 1895, S. 35. — Sandrart ward also künstlerischer Beirat des Fürsten.

[87] Nürnberger Ratsprotokolle (im Nürnberger Kreisarchiv) von 1675, Bd. 10, S. 1. Die Assessoren des Untergerichts waren nämlich Sandrart «bey einem Conduct» voraufgegangen. Der Rat «publizierte» ihnen, daß Sandrart vor ihnen den Vorgang habe. Dies geschah doch jedenfalls auf Sandrarts Verlangen.

[88] Ebenda 1688, Donnerstag 18. Okt. 1688, Bd. 7, S. 99 verso: «Den verstorbenen Joachim Sandrart soll man in Ansehung, daß er geadelt, auch Neuburger Rath gewest, durch die Einspänner zu Grabe tragen lassen. — Kriegsambt».

Die Ratsprotokolle der Jahre 1649—1651 und 1674—1688 enthalten über Sandrart (außer Stellen wo nur sein Name genannt wird) nur noch eine wichtigere Nachricht (Bd. 6 von 1675, S. 100, am 20. Sept. 1675): «Von Joachim Sandrart soll man sein offeriertes Kunstwerkh annehmen, die exemplaria ausstheilen und dis dankbarer Recompens auff der Herrn Losunger Herrl. Beliebung stellen. — Losungsambt». Gemeint ist hier die Teutsche Academie, die eben erschienen war. Losungsambt = Finanzamt.

[89] Vgl. oben Note 8 und Sponsel, S. 114.

[90] Sponsel, S. 115, T. Acad. I. 3., S. 58 b.

[91] Zahlreiche Angaben in der Biographie über Preise, die er für seine Bilder erhalten hat, lassen vermuten, daß Sandrart ein genaues Rechnungsbuch geführt und daß dieses ihm als Leitfaden für die Biographie gedient habe.

[92] Er war, wie es scheint, von Haus aus nicht wohlhabend.

[93] Er hatte es übernehmen müssen, da es subhastiert wurde, Striedinger, a. a. O. (Vgl. oben Note 86 i. f.) S. 35.

[94] Striedinger, S. 39 f.

[95] Eine Abbildung des Schlosses bietet der Stich auf dem Titelblatt der Biographie, eine andere auch die lateinische Ausgabe der Academie am Schluß des Index. Vgl. Sponsel, S. 186, Nr. 65. — Auch auf dem Bild des November (Nr. 16 des Bilderverzeichnisses) ist Stokau deutlich zu erkennen. — Das Schloß ist heute längst vom Erdboden verschwunden.

[96] Beschreibung der Sandrartischen Kunstkammer in der T. Acad. 2. II, S. 87—91. Es scheint, daß Sandrart als Kunsthändler große Summen verdiente. Seine Sammlungen waren noch im Jahre 1730 im Besitz seiner Witwe. Vgl. Sponsel, S. 110, Anm. 1.

[97] Biogr., S. 17 b und Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, Bd. 19, 1905, S. 145. (In einem Aufsatz von Th. Levin, Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz Neuburg.)

[98] Sponsel. S. 110.

[99] Gurlitt, Geschichte des Barockstils, Bd. 3, S. 193, 194.

[100] S. 72.

[101] Die detaillierten Nachweise bei Sponsel in den beiden ersten Kapiteln.

Sandrarts Entlehnungen kann man nicht als literarische Diebstähle bezeichnen, da seine Zeit den Begriff des literarischen Eigentums noch gar nicht kannte. Letzteren Umstand hebt Sponsel (S. 90) nicht genügend hervor.

[102] Das 18. Jahrhundert erst brachte mit der Lehre vom absoluten Staat auch die absolute Hofkunst, die eigentlichen Hofmaler. Sandrart würde also, selbst wenn er Hofmaler des Kaisers geworden wäre, kein Hofmaler im kunstgeschichtlichen Sinne zu nennen sein.

[103] Sponsel, S. 119 und 125/126.

[104] Vgl. die Einleitung zur Iconologia deorum Sandrarts, die an Schwulst und Geziertheit der Sprache die Schriften Harsdörffers oder v. Birkens beinahe noch übertrifft. Auch die Akademie ist stellenweise wegen des «à la mode Stils» schwer lesbar.

[105] Als ein echter Proteus wäre der etwa 100 Jahre später lebende sächsische Hofmaler Dietrich (Dietericy) zu bezeichnen. Vgl. Janitschek, a. a. O., S. 569.

[106] Nur Janitschek (S. 551) spricht von einem «Stück eigener derber Kraft», das Sandrart von seinen Reisen mitgebracht habe.

Uebrigens wird das gleiche summarische und deshalb außerordentlich bequeme Verfahren, nur die angeblich nachgeahmten fremden Künstler aufzuzählen und jede Originalität zu ignorieren oder zu leugnen, von der Kunstgeschichte auch auf die übrigen deutschen Künstler derselben Epoche angewandt. Christoph Paudiss (1616—1666) z. B. wird kurz als Rembrandtschüler abgetan. Allein betrachtet man nur e i n Bild von ihm: den Kopf eines alten Marodeurs (Wiener Hofmuseum, Nr. 1286, datiert 1665), so wird man einräumen müssen, daß dieses Portrait nimmermehr von einem armseligen Rembrandtkopisten gemalt ist, sondern von einem wirklichen Künstler. — Zahllose Beispiele derart ließen sich unschwer beibringen.

[107] Diese Einflüsse habe ich S. 40 ff. nachzuweisen unternommen.

[108] Z. B. der Abschied der Apostel in Landshut (Jesuitenkirche, Nr. 26 meines Bilderverz.). Jakobs Traum von der Himmelsleiter in Augsburg (Nr. 31 das.). Joseph und Joachim (Münchener Peterskirche, Nr. 3 das.).

[109] Trotzdem seine Anschauungen hierüber schon ausführlich von Sponsel im IX. Kapitel (Sandrarts Kunsturteile) behandelt sind.

[110] T. Ac. I. 3., S. 58. — Diese Vorrede «an die kunstliebende Jugend» könnte man sein künstlerisches Testament nennen.

[111] Sponsel, S. 98. — In Nürnberg wurde im Jahre 1662 eine «Akademie» gegründet; hierbei war Sandrart, der erst 1674 nach Nürnberg verzog, jedenfalls durch seinen Rat von Einfluß gewesen. Die «Akademie» bestand in einem gemieteten Zimmer, wo wöchentlich «drey bis viermal nach dem Leben gezeichnet wurde». So der Bericht des Protektors der Nürnberger Akademie W. Frhr. von Welser an den Stadtmagistrat von Nürnberg vom 25. Januar 1807, im kgl. Archiv in Nürnberg. Vgl. Geschichte der Schulen in Nürnberg von W. K. Schultheiss, V. Heft, Nürnberg 1857, S. 86.

Ueber Sandrarts Tätigkeit bei diesen Uebungen im Zeichnen habe ich nichts genaueres ermitteln können. Es scheint mir, daß er selbst in der Akademie nicht tätig gewesen ist, sondern die Leitung seinem Neffen, Joh. Jakob Sandrart und dem Kupferstecher G. Ch. Eimart überließ. Bedeutende Künstler sind aus dieser Akademie zu Sandrarts Zeit und später bekanntlich nicht hervorgegangen.

[112] Wie sehr Sandrart Anhänger der italienischen Akademien ist, die er in Rom schätzen gelernt hatte, zeigt die Stelle in seiner Teutschen Academie (II. 3., S. 326 a), wo er sich wundert, wie R e m b r a n d t «auf einen so hohen Staffel der Kunst gelanget» sei, obwohl er Italien und andere Oerter, wo die Antichen und der Kunst Theorie zu erlernen, nicht besucht» habe. Er «scheute sich nicht wider unsere Kunst Regeln . . . wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen auch wider die unserer

Profession höchst nöthigen Akademien zu streiten und denselben zu wider sprechen». — Nach Sponsel, S. 25 ist diese, von mir auch im Text S. 25 wiedergegebene Stelle von Sandrart nicht entlehnt, also seine eigenste Ansicht.

[113] Ueber das Stoffgebiet vgl. S. 29 ff. und Sponsel, S. 117.

[114] T. Ac. I. 3., S. 58. — Sandrart nennt leider keine Namen solcher «Fantasten», wohl weil die Stelle aus van Mander entlehnt ist, Sponsel, S. 7.

[115] cf. Harsdörffers Nürnberger «Poetischen Trichter» von 1647 ff.

[116] Die Allegorie ist S. 30 ff. ausführlich besprochen.

[117] Den Sandrart einen der «allerberühmtesten und geistreichsten Maler in Rom» nennt, T. Ac. II. 2., S. 198 a.

[118] Die Mal-Regeln des dritten Buchs des ersten Teils der Akademie sind Plagiate (Sponsel, S. 7—10), doch hat sie Sandrart jedenfalls theoretisch gebilligt, wenn auch nicht alle befolgt.

Auf die bei Sponsel, a. a. O., erwähnten Ausnahmen (wo Sandrart einiges Eigene in die Mal-Regeln eingestreut hat) kann hier nicht näher eingegangen werden.

[119] Vielleicht schwebt ihm Rubens historisch-allegorische Schilderung des Lebens der Maria Medicis vor.

[120] T. Ac. II. 3., S. 321 a.

[121] Drei Personen in einem Zimmer darstellend.

[122] Vgl. die Uebersicht bezüglich der Aufbewahrungsorte, die dem Gemäldeverzeichnis voraufgeht. Von den 100 Bildern sind etwa ein Drittel gut erhalten.

[123] Ueber die Zeichnungen gibt meine Zusammenstellung S. 129 ff. Rechenschaft. Sie sind in der Literatur (außer denen nach der Antike im Dresdener Kabinett) noch nirgends erwähnt.

[124] Vgl. auch das Verzeichnis der Stiche nach verlorenen Werken Sandrarts, S. 138 ff.

[125] Zahlreiche Angaben der Biographie bestätigen das.

[126] Sandrart war Protestant calvinischer Richtung.

[127] Für die ja Sandrart gearbeitet hat; namentlich hat er für Wiener Kirchen viel gemalt; vgl. Biographie S. 22 b, 23 a.

[128] Vgl. Nr. 70, 71, 74 meines Gemäldeverz.

[129] T. Ac. I. 3., S. 79 b.

[130] Vier solche Entwürfe sind in Lambach erhalten (Nr. 76 a–d des Gemäldeverz.). Sie bestechen durch flotte Komposition und lebhaftes Kolorit. — Vgl. auch den Entwurf in der Schleißheimer Galerie (Nr. 20 Gemäldeverz.).

[131] Nur für den Erzherzog Ludwig Wilhelm zeichnete er die in Nr. 24 und 25 des Verzeichnisses der Handzeichnungen beschriebenen Kartons. Vgl. auch Nr. 23 das.

[132] Selbstverständlich können hier nur die in dieser Hinsicht markantesten Eigenschaften und auch nur an den bedeutendsten seiner Werke herausgegriffen werden. Für die übrigen Bilder muß ich auf das Gemäldeverzeichnis verweisen.

[133] Nr. 18 und 31 des Gemäldeverz.

[134] Nr. 45, 48 das.

[135] Nr. 44 das.

[136] Nr. 34 das.

[137] Nr. 84 das.

[138] Die Themata aus dem Leben Jesu sind durchaus die üblichen. Hervorzuheben wäre hier vielleicht die selten versuchte Darstellung «Christus in der Wüste von Engeln gespeist», Nr. 35, a. a. O.

[139] Vgl. die Maria auf dem Verkündigungsbilde in der Münchener Frauenkirche (Nr. 1 des Gemäldeverz.) mit der Maria, die dem Dominikus den Rosenkranz verleiht (in Lambach, Nr. 70, a. a. O.).

[140] Nr. 65, a. a. O.

[141] Nr. 85 das.

[142] Nr. 74 das.

[143] Nr. 2 das.

[144] Nr. 28 das.

[145] Nr. 73 das.

[146] Dahin gehören der Tod des Seneca (Nr. 56 Gemäldeverz.) und der Selbstmord des Cato von Utika. Das letztere, nicht erhaltene Bild wird in der Biographie (S. 11 a) sehr gerühmt. Beide Bilder waren zugleich Nachtstücke.

[147] Nr. 33 Gemäldeverz.

[148] Nr. 71 das.

[149] Nr. 24, 25. 29, 72 Gemäldeverz.

[150] Ich halte auch Sandrarts Radierung «die Alte und der Amor» für eine allegorische Darstellung, die ausdrücken soll, daß das Alter zur Liebe nicht mehr fähig ist, und daß die alte Frau sich lächerlich macht, wenn sie, trotz ihres Alters, dem Amor noch Dienste leisten will. — Sandrarts drei Radierungen sind bei Andresen, der deutsche peintre-gravenr, 1879, Bd. 5, S. 133—136 genügend beschrieben. Vgl. auch den letzten Satz meines Literaturverzeichnisses.

[151] Beispiele dafür sind die zahlreichen Radierungen der Iconologia deorum und die Titelblätter der Teutschen Academie.

[152] Vgl. in der Iconologia die Platten T, W, Z und andere.

[153] «Reskript von Kayserlicher Hand» S. 20 a. Es liegt kein Grund vor an der Echtheit zu zweifeln.

[154] Der Kaiser kannte wohl Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Pitti in Florenz. Dort huldigen die olympischen Götter dem Cosimo I.

[155] Vgl. Nr. 19 meines Verz. der Kupferstiche nach verlorenen Werken Sandrarts.

[156] Vgl. Nr. 64 des Gemäldeverz.

[157] Den ausnahmsweise ausgeführten Entwurf bewahrt die Albertina in Wien. Vgl. Nr. 25 des Verz. der Handzeichnungen. Der Kopf der Minerva scheint mir hier noch mehr als auf dem Oelbild Portrait irgend einer Prinzessin zu sein.

[158] Vgl. die Illustrationen zur Iconologia deorum, z. B. Platte T, S. 162/163.

[159] Näheres in den Vorbemerkungen zu den Schleißheimer Bildern vor Nr. 6 meines Gemäldeverzeichnisses.

[160] Die Prüfung in dieser Hinsicht wird dadurch erleichtert, daß fast alle Bilder Sandrarts datiert sind.

[161] Nr. 56 und 99 des Bilderverz.

[162] Vgl. S. 41.

[163] Derartige Uebereinstimmungen ließen sich durch zahllose Beispiele nachweisen.

[164] Man kann bei fast jedem Gemälde sagen, ob Sandrart sich für das Objekt der Darstellung erwärmt hat. So ist z B. der alte Mann auf dem Januarbild in Schleißheim (Nr. 6 des Gemäldeverz.) sorgfältig gemalt, ebenso, obgleich auch nur dekorativ, der den Tag darstellende Jüngling (Nr. 21). Auch die Köpfe schöner Mädchen und Frauen werden von Sandrart mit Interesse behandelt, z. B. Salome, der Enthauptung des Johannes zusehend (Nr. 42), ferner die Engelsköpfe auf dem Bilde Jakobs Traum (in Augsburg, Nr. 31), Madonna (in Lambach, Nr. 70).

Zu beachten ist auch Sandrarts ungleiche Behandlung der Hände. Auf dem Gesandtenmahl von 1650 sehe man die flüchtig gemalte, mit bräunlichen Striemen durchsetzte, lange rechte Hand des herankommenden Hofmarschalls neben den sorgfältig ausgeführten schönen Händen des rechts sitzenden Malers selbst. Dazu vgl. die Hände (oder Füße) der Heiligen auf den großen Maschinen Sandrarts !, sie machen oft den Eindruck, als ob sie ein Theaterdekorateur, wie in Italien der Cavaliere d'Arpino, hingepinselt hätte.

[165] Von diesem Bild wird S. 46 ff. ausführlich die Rede sein. Auch die in Amsterdam gemalten Einzelportraits wären hierher zu rechnen.

[166] Nr. 6—17 des Gemäldeverz.

[167] Nr. 22 und 21 das.

[168] Nr. 3 das.

[169] Nr. 26 das.

[170] Nr. 37 das.

[171] Nr. 31 das.

[172] Nr. 33 das.

[173] Nr. 2 das.

[174] Die Komposition nochmals erwähnt Note 203.

[175] Z. B. Venus auf der Platte Z zwischen S. 184 und 185. — Die vielen Radierungen der Iconologia, die «Sandrart» als Zeichner (oder gar keinen Zeichnernamen) angeben, rühren wohl von Joh. Jakob Sandrart her.

[176] Gemalt für die Wiener Schottenkirche, Nr. 62 meines Gemäldeverz. Vgl. die g r ü n d l i c h e Beschreibung auf S. 23 b der Biographie Sandrarts.

Auffallend ist wie s o n s t die Biographie die geringeren Bilder immer mit den größten Lobeserhebungen bedenkt, während die besseren und besten nur kurz genannt werden.

[177] Nr. 30 Gemäldeverz.

[178] Nr. 16 das.

[179] Zweifelhaft ist, ob ein, im Vergleich mit den genannten großen Bildern, so außerordentlich fein ausgeführtes kleines Bild, wie das in der Augsburger Barfüßerkirche (Nr. 31 des Gemäldeverz.), das Jakobs Traum von der Himmelsleiter darstellt, von dem a l t e r n d e n Sandrart gemalt ist, wie die sub Nr. 31 Gemäldeverz. zitierte Schrift annimmt. Das kleine Bild gehört daher vielleicht in die Reihe der Werke aus Sandrarts Amsterdamer Zeit. Alsdann hätte er es im Jahre 1675 an die genannte Kirche nur verkauft, nicht gemalt.

[180] T. Ac. I. 3., S. 66 b, 67 a, Sponsel, S. 117.

[181] Schon erwähnt ist, daß er das kolossale Bild für die Schottenkirche in Wien (Nr. 62 Gemäldeverz.) in sieben Monaten vollendete.

In Nürnberg fertigte er im Jahre 1649 an einem Tage ein, oft auch zwei Portraits an (Biogr., S. 19 a).

Doch hat er auch manchmal lange an einem Werke gearbeitet, z. B. an einem (nicht erhaltenen) jüngsten Gericht 17 Jahre (T. Ac. 2. II., S. 91 a).

[182] Unter dieser Schnellmalerei mußte natürlich die Solidität der Gemälde leiden. Deshalb sind auch so viele Bilder Sandrarts in völlig verdorbenem Zustande auf uns gekommen. Besonders hat sich der braune Untergrund fast immer verändert (ist «tot»). Dies wirkt am störendsten bei den großen Bildern in Lambach, und Eichstätt (Walpurgabild), aber auch beim Gesandtenmahl in Nürnberg, wo aber wenigstens die Portraitköpfe selbst leidlich erhalten sind. — Eine Ruine ist auch das Gemälde «Martyrium des hl. Emmeram» in Regensburg (Nr. 33 Gemäldeverz.). Ueberall hat sich der Bolus-Untergrund verändert (ist «durchgeschlagen»).

Sandrarts Anweisung zum Grundieren («Gründen») gibt keine Gewähr dafür, daß er selbst so grundierte, da die betr. Stelle der Akademie (I. 3., S. 66 b) aus Vasari übersetzt ist. Vgl. Sponsel, S. 8.

[183] Welche bei den römischen Zeichnungen nach der Antike bereits erwähnt wurde.

Am fatalsten wirkt die Schnelligkeit der Mache auf den nach seinen Zeichnungen radierten Kupfern der Iconologia deorum.

[184] So Sponsel, S. 117 a. E.

[185] Nr. 93 Gemäldeverz. — Ich kann nur nach einer Photographie urteilen, da ich das Original nicht gesehen habe.

[186] Das Pferd auf dem Schleißheimer Bild (Reiterportrait des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg), das ich dem Sandrart abgesprochen habe (vgl. Nr. 103 meines Gemäldeverz.), kommt hier natürlich nicht in Betracht.

[187] T. Ac. 2. II., S. 88 b.

[188] Hier nur ein Beispiel. Der auf den Baum kletternde Putto in der Iconologia (zwischen S. 174/175) ist in der Bewegung derselbe, wie derjenige auf dem schon genannten allegorischen Bild (Nr. 64 Gemäldeverz.) «Minerva und Saturn beschützen Kunst und Wissenschaft.»

[189] Am leidlichsten auf dem Bild in Lambach (Nr. 72 Gemäldeverz.), ein anderer in Landshut (Nr. 25).

[190] In Regensburg (Nr. 33).

[191] Vgl. die Pestkranken auf dem Cajetansbild der Münchener Hofkirche (Nr. 2), ähnlich falsch gezeichnet ein nackter Jüngling auf dem Triumph des hl. Benedikt in Lambach (Nr. 74).

Dagegen ein guter weiblicher Akt in Erlangen (Rötelzeichnung, Nr. 4 des Verzeichnisses der Handzeichnungen).

[192] So auf dem Bild in Lambach, Marter des Placidus (Nr. 71) rechts drei «überzwerch» aufeinander liegende, ermordete Männer.

[193] Analog könnte man ihn einen Barockschriftsteller nennen.

[194] Vgl. die Vorbemerkung zu dem Verzeichnis der Handzeichnungen.

[195] Schon erwähnt bezüglich der römischen Zeichnungen nach antiken Skulpturen.

[196] Eine Ausnahme wäre die portraitartige Studie zu dem bärtigen Alten auf dem Januarbild in Schleißheim (Nr. 15 des Verz. der Handzeichnungen Sandrarts).

[197] Ausnahme ist eine Rötelstudie nach einem nackten jungen Mädchen (Nr. 4 des Verz. der Handzeichnungen). Vgl. Note 191 i. f.

[198] Vgl. den Hintergrund auf dem Bild in Lambach, Marter des Placidus (Nr. 71 des Gemäldeverz.).

[199] So das Walpurgabild in Eichstätt (Nr. 36 Gemäldeverz.).

[200] Eine ähnliche Heftigkeit auf dem schon besprochenen Bild die Gloria (in Wien, Nr. 62 des Gemäldeverz.). Vgl. Himmelfahrt, Nr. 47 das.

[201] Vgl. Benedicti Triumph (Nr. 74 Gemäldeverz.).

[202] Die ja nach seiner Theorie den stillstehenden Sachen vorgehen, welche er aber allerdings in seiner Amsterdamer Zeit gelegentlich auch und immer mit Geschick versucht hat, z. B. auf den Monatsbildern.

[203] Z. B. auf dem Bild «St. Benedicti Triumph» (Nr. 74 Gemäldeverz.). Hier fährt der Heilige links oben in den Himmel. Nicht er, sondern die zu ihm aufsehenden Gläubigen werden so zu Hauptpersonen des Bildes. Aehnlich erscheint der hl. Cajetan auf dem Bild die Pest in Neapel (Nr. 2) in der rechten oberen Bildecke.

[204] Ich folge hier den Ansichten Wölfflins in «Renaissance und Barock», 1888, S. 19 ff.

[205] Nr. 36 Gemäldeverz.

[206] Im Gegensatz zum Aufgeregten fast langweilig wirkt die Einfachheit beim Tod des hl. Joseph in Lambach (Nr. 75 Gemäldeverz.). Doch ist das Bild zu sehr verdorben, um Sandrarts Absichten genügend beurteilen zu können.

Eine zwanglose Natürlichkeit in der Komposition bietet das Bild, Verlobung der Katharina im Wiener Hofmuseum (Nr. 65 das.). Ebenso die hl. Familie in Rennes (Nr. 100 das.), der hl. Sebastian in Lambach (Nr. 72), die Enthauptung des Johannes des Täufers in Bamberg (Nr. 42), beides Nachtstücke; endlich die hl. Anna im Salzburger Dom (Nr. 78 das.).

Ueber die Komposition der beiden großen Gruppenportraits. Vgl. S. 47 ff., 50 ff.

[207] Vgl. Pazaurek, a. a. O., S. 62.

[208] Nr. 70 Gemäldeverz.

[209] Den gleichen unerschöpflichen Menschenstrom will Sandrart auch auf dem schon genannten Allerheiligenbild in Wien geben.

[210] Z. B. auf dem Rosenkranzbild in Lambach (Nr. 70 Gemäldeverz.), Walpurgabild in Eichstätt (Nr. 36 das.), Cajetansbild in München (Nr. 2).

[211] Wölfflin, a. a. O., S. 18.

[212] Soweit sie gut erhalten sind.

[213] Beispiele wären Jakobs Traum (Nr. 31 Gemäldeverz.), Abschied der Apostel (Nr. 26 das.), Joseph und Joachim (Nr. 3 das.), vor allem auch die Monatsbilder in Schleißheim (Nr. 6—17 das.), endlich auch das Gesandtenmahl (Nr. 37 das.).

[214] Ich komme auf das Bild hinsichtlich der Portraits unten S. 51 ff. noch zurück.

[215] So z. B. die Verlobung der hl. Katharina (Nr. 65 Gemäldeverz.), Odysseus und Nausikaa (Nr. 87), Jakobs Traum (Nr. 31), Abraham verstößt Hagar und Ismael (Nr. 44).

[216] Tobias und der Engel (Nr. 34 Gemäldeverz.).

[217] Z. B. St. Anna im Dom zu Salzburg (Nr. 78).

«Glorie» nennt Sandrart in der Akademie allgemein den sich öffnenden Himmel, aus dem Engel herniederschweben.

[218] Ich denke hier an den bei Paudiss oft vorherrschenden leblosen silbrigen Ton (Janitschek, a. a. O., S. 564).

[219] Z. B. Abraham verstößt die Hagar und Ismael (Pommersfelden, Nr. 44) u. a.

[220] Beispiele fast auf jedem Bild.

Vgl. auch T. Acad. I. 3., S. 84: «Blau und Gelb wohl beyeinander stehen, welches in den Gewändern zu beobachten ist. Mit dieser Farbe verträgt sich auch Roht und Grün. Purpur stehet auch nicht übel bey Gelb. Grün und weiß, zieren einander sehr: und weiß, stehet wohl bey allen Farben».

[221] Auch das Portrait des Philipp von Pfalz-Neuburg (Nr. 19 Gemäldeverz.) zeigt eine rötliche Gesichtsfarbe.

[222] Tod des Seneca in Erfurt (Nr. 56 Gemäldeverz.).

[223] Hl. Sebastian in Landshut (Nr. 25 Gemäldeverz.). Das Gegenstück (Altersstil) wäre der rotbraune Körper des hl. Emmeram auf dem Nr. 33 des Gemäldeverz. beschriebenen Bilde.

[224] So v. Reber, Geschichte der Malerei, München, 1894, S. 395.

[225] Ein Blick auf die Seite 75 ff. gegebene chronologische Uebersicht der wichtigsten Daten aus Sandrarts Leben dürfte hier von Nutzen sein.

[226] II. 3., S. 303—304.

[227] S. 5 a.

[228] Nr. 99 und 56 Gemäldeverz. Das Bild der Tod des Seneca ist vollkommen verdunkelt und reinigungsbedürftig, so daß die Figuren kaum noch erkennbar sind.

[229] Vgl. seine Anweisung zum Malen von Nachtstücken T. Acad. I. 3., S. 81 a. Hier ist betont, daß die «Feuerfarbe je näher je röter» wirke. Ein solches Rot zeigt die Rückenaktstudie («Vulkan») eines bärtigen Schmiedes in der Mannheimer Galerie, Nr. 50 des Gemäldeverz.

[230] Nr. 42 Gemäldeverz., 1651 gemalt.

[231] Andere Nachtstücke sind der Oelberg (Nr. 54 des Gemäldeverz.). das Abendmahl in Linz (Nr. 79, verdorben), Tod des Joseph (Nr. 75, verdorben), der hl. Sebastian (Nr. 72 und 25), die Allegorie des Dezember (Nr. 17), die Nacht (Nr. 22 und 66).

Entwürfe zu Nachtstücken sind in mehreren Zeichnungen enthalten (Nr. 18, 19, 24 des Verzeichnisses der Handzeichnungen).

Die Sujets zu Nachtstücken hat Sandrart, bei seiner Abneigung gegen Genrebilder, der biblischen Geschichte entlehnt. Eine Ausnahme ist Seneca als antikes Martyrium.

[232] Vgl. Honthorsts verlorenen Sohn in der Münchener Pinakothek Nr. 238, datiert 1623.

[233] Zum Beweis für die Oberflächlichkeit bei Beurteilung Sandrartscher Bilder verweise ich hier auf Sighart (Geschichte der bildenden Kunst in Bayern, 1862, S. 730), der diese Monatsbilder für Nachahmungen Rembrandts erklärt! Dieser Sighart wird Vater der bayrischen Kunstgeschichte genannt.

[234] Bezüglich der Anordnung der 12 Bilder (Halbfiguren in fast Lebensgröße, in der Tracht der Zeit) könnte man allerdings an das bekannte Bild Honthorsts «der lustige Musikant» im Amsterdamer Reichsmuseum denken.

[235] R. v. Persyn. Die Flora und der Ariost des Tizian waren, als Sandrart in Amsterdam lebte, dort im Besitz des Spaniers Lopez. Die Radierung, die Sandrart nach der Flora Tizians angefertigt hat, fällt also in seine Amsterdamer Zeit.

[236] Es kann hier nicht erörtert werden, ob dies Bild Tizians Eigentum ist. Wenn Sandrart es als Vorbild nahm, so hielt er es sicher für einen Tizian.

[237] Vgl. Nr. 100 des Gemäldeverz.

[238] Vgl. Tizians St. Johannes in der Kirche S. Giovanni in Elemosinario in Venedig mit dem Schriftgelehrten Sandrarts auf seinem Bild, Jesus unter den Schriftgelehrten (Nr. 32 Gemäldeverz.) in der St. Annenkirche in Augsburg.

Die Beleuchtung eines solchen Graukopfes, eines vorzüglich erhaltenen Archimedes (Nr. 67 meines Gemäldeverz.), den Sandrart für einen Erzherzog gemalt hat, erinnert an Rembrandts alte Männerköpfe, welche Sandrart sicher gekannt hat. Sagt er doch (T. Ac. II. 3., S. 327 a) von Rembrandt, daß er «in Ausbildung alter Leute und derselben Haut und Haar großen Fleiß, Gedult und Erfahrung» gezeigt habe, «so daß sie dem einfältigen Leben ganz nahe kamen». — Haut und Haar sind bei Sandrarts Archimedes nicht sehr «ausgebildet».

[239] Auf dem Bild, Triumph des Benedikt, Nr. 74 Gemäldeverz.

[240] So die Erzherzogin Claudia auf dem Lambacher Bild «Reliquien des hl. Julian» (Nr. 73 Gemäldeverz.), oder die Madonna auf der Verkündigung in München (Nr. 1 das).

[241] Z. B. in Wien, Liechtenstein-Galerie, in der Düsseldorfer Kunstakademie, im Brüsseler Museum u. a.

242 Im Dom (Nr. 47 Gemäldeverz.).

243 Nr. 69 Gemäldeverz.

244 Nr. 46 Gemäldeverz.

245 Ausgenommen sind geringe Abweichungen, so bei den Stellungen der beiden Frauen links u. a.

246 Es ist oben schon bemerkt, daß ihm die Komposition beliebiger Themata keine Schwierigkeiten bereitete. Seine Kompositionsart konnte sich natürlich mit der des Rubens nicht vergleichen.

247 Nr. 59 Gemäldeverz. Die Konfiguration ist ähnlich, wie auf der Kreuzigung des Rubens im Louvre.

248 Nr. 30 Gemäldeverz.

249 Nr. 65 Gemäldeverz. Die Biographie (S. 17 b, 18 a) rühmt, daß dies Bild «zu Prag in der Kunstkammer» Kaiser Ferdinands III. «an dem fürnehmsten Ort aufgestellet» worden sei.

250 Vgl. Sandrarts Titel zu Hoofts Nederlandschen Historien von 1642 (Nr. 13 meines Verzeichnisses der Stiche nach verlorenen Werken Sandrarts) mit Rubens Buchtiteln, die in M. Rooses «L'œuvre de Rubens» abgebildet sind, etwa Taf. 372 das.

Ebenso sind bei manchen anderen Titeln zu Sandrarts Büchern Anklänge an Rubenssche Titel vorhanden. Vgl. Rooses, a. a. O., Taf. 365, 367, 370, 374.

251 Nr. 26 Gemäldeverz.

252 Nr. 44 Gemäldeverz.

253 Nr. 3 Gemäldeverz.

254 Nr. 23 das.

255 Von denen gleich die Rede sein wird.

256 Etwa durch Photographien.

257 So v. Reber, Geschichte der Malerei, München, 1894, S. 395.

258 S. 8, aus dem Zeichenbuch von 1621/1623, und S. 14, aus Sandrarts römischer Studienzeit.

259 U. a. malte er auch (nach der Biographie) den Papst.

260 Nr. 55 Gemäldeverz.

261 Den auch Janitschek, a. a. O., S. 553 hervorhebt.

262 Ich denke an das Bild des Kurfürsten Maximilian von Bayern im Stiftersaal der alten Pinakothek in München von Prugger, gemalt ca. 1645.

263 Kurz genannt ist es in den bereits zitierten Werken von Janitschek und Woltmann-Woermann, ferner bei Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd. 2, S. 257.

264 Auch nicht trotz seiner stattlichen Größe von 3 m 43 Höhe und 2 m 58 Breite. — Vgl. Gemäldeverz. Nr. 86. — Man hat Mühe die holländischen Meister der zahllosen hier angehäuften Gruppenportraits zu studieren, darum entgeht der deutsche Meister leicht der Aufmerksamkeit. Man denke sich, wie man dieses Bild in einer deutschen Galerie beachten würde!

265 In seiner grundlegenden Abhandlung «das holländische Gruppenportrait» im Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 23 (1902), S. 71—278. — (Sandrarts Bild ist hier nicht erwähnt).

266 Als ein echtes Historienbild jener Zeit wäre etwa Velasquez Gemälde «die Uebergabe der holländischen Veste Breda» («Las Lanzas») zu nennen.

267 Auf dem ganzen Bild sind also 19 Personen portraitiert.

268 Fußboden und Himmel sind erheblich nachgedunkelt.

269 Es kann freilich auch ein Einfall des Auftraggebers gewesen sein.

270 Vgl. auch Waagen, a. a. O., oben Note 263.

271 Fast grimmig fragt Dr. Meyer in einem «Joachimus Sandrart» überschriebenen, Aufsatz in der Zeitschrift Oud Holland (Band 6, 1888, S. 236—240), wie man gerade dem «Fremdling» Sandrart dies Schützenstück anvertraut habe, da man doch gerade damals in Amsterdam Meister wie Rembrandt, van der Helst, Thomas de Keyser usw. gehabt hätte. Den Grund findet Meyer in dem Umstand, daß Sandrart durch Protektion seines Vetters («neef») Le Blon, des in Amsterdam lebenden Kunstagenten für Schweden und England, sich damals hohen Ansehens in Amsterdam erfreut habe. Auch sei die hoch hinaus strebende Familie Bicker durch das vornehme Wesen des adligen («deftig») Sandrart bewogen worden, ihm das Bild in Auftrag zu geben. Deshalb habe auch Sandrart noch vier Angehörige der Familie Bicker (von diesen wird gleich zu sprechen sein) portraitiert. — Der vornehme Kapitain Bicker, so fährt Meyer fort, sitze auf Sandrarts Schützenstück wie ein Imperator auf dem Triumphbogen (sic!) und sähe die Büste der Königin ja nicht an, um sich nichts zu vergeben (?).

Meyer gibt die Quellen seiner gar nicht unglaublich scheinenden Behauptungen nicht an. Schließlich kann er nicht umhin im Verlauf seines holländisch-chauvinistischen Artikels dem Maler wegen «Colorit en Compositie» und wegen der charakteristischen Portraits der einzelnen Köpfe «alles Lob» zu spenden. Er nennt auch die Idee, die Büste im Vordergrund des Bildes aufzustellen eine «nicht schlechte». Nur zeige die Königin einen unangenehmen Ausdruck und sei zu wenig geschmeichelt dargestellt.

272 Nr. 37 Gemäldeverz. — Es ist allerdings 12 Jahre später, 1650, gemalt als das Schützenstück von 1638. — In Amsterdam, das Sandrart wohl 1645 verließ, hat er noch mehrere Einzelportraits hinterlassen, die ich weiter unten im Zusammenhang mit allen seinen Einzelportraits behandeln werde.

273 Biogr., S. 18 a/b.

274 Wie etwa das berühmte Bild des G. Terborch in der Londoner National Gallery, «die Aufschwörung des westfälischen Friedens in Münster».

275 Das nach guter damaliger deutscher Sitte zuletzt in ein wüstes Trinkgelage ausartete. Zum Schluß zog die ganze Versammlung auf die Burg, wo die Generäle eigenhändig die «Friedenskanonen» abfeuerten.

276 Dies Selbstbildnis ist bereits bei Aufzählung von Sandrarts Selbstbildnissen Anmerkung 80 genannt.

277 Die Studien zu 30 Köpfen bewahrt das Kupferstichkabinett des germanischen Museums in Nürnberg (Nr. 8 meines Verz. der Handzeichnungen Sandrarts).

Die auf dem Gemälde über den Köpfen angebrachten weißen Nummern wirken störend. Sie sind natürlich späteren Zusatz. Sie verweisen auf die rechts und links des Bildes angebrachten Tafeln, auf denen sämtliche Namen der dargestellten Personen verzeichnet sind. Die Aufzählung kann ich mir hier ersparen.

278 Die Farben habe ich schon oben S. 39 erwähnt.

279 Das im Nürnberger Rathaus aufbewahrte Bild hat stets großes Interesse erregt. Es bildet als das einzige deutsche Historienbild aus dem dreißigjährigen Krieg die authentische Illustration zu den zahllosen Gedichten der damaligen Poeten auf den endlich geschlossenen Frieden. Daher denn auch mehrere Stiche versucht wurden, von denen der beste von L. Kilian herrührt, welcher sein Vorbild aber nur in beschränktem Maße erreicht hat, aber uns wenigstens über den heute ganz verdorbenen Hintergrund des Originals Aufschluß gibt.

[280] Dies Bild hängt heute im Amsterdamer Reichsmuseum.

[281] Vgl. auch das Schützenfest des Rembrandtschülers G. Flinck, das ebenfalls den westfälischen Frieden verherrlicht (im Amsterdamer Reichsmuseum). Hier ist allerdings kein Gastmahl dargestellt, sondern der Kapitain begrüßt durch Hutabnehmen seine versammelten Getreuen.

[282] Um die Uebersicht über Sandrarts Portraits zu erleichtern, nenne ich hier diejenigen Nummern meines Gemäldeverzeichnisses, die sich (abgesehen von den Gruppenportraits, Nr. 37 und 86) auf Portraits beziehen: 4, 5 (?), 19, 38, 49, 52, 53, 55, 82, 83, 88—93. — Im Verzeichnis der Handzeichnungen sind Portraits unter folgenden Nummern zu finden: 1, 8, 10, 11, 15, 26, 27, 81, 86, 87. — Vgl. auch die Portraits im Verz. der Stiche nach verlorenen Handzeichnungen (VIII. 4) Nr. 9—12, 15, 16, 18.

[283] Es sind aus dem Jahre 1639 Hendrik Bicker, seine Frau Eva und Jakob Bicker (Nr. 88, 89, 91 Gemäldeverz.), sowie aus dem Jahre 1641 die Gattin des Jakob Bicker, Alida (Nr. 90 das.).

[284] Nr. 92 des Gemäldeverz. — Die Autorschaft Sandrarts scheint mir durch die beiden daselbst erwähnten Stiche ausreichend gesichert. — Das Bild ist bisher nur erwähnt von Meyer in dem oben (Anm. 271) zitierten Artikel in «Oud Holland».

[285] Z. B. Portrait des Caspar Gervatius (gemalt etwa 1628) im Amsterdamer Museum oder noch des Jan Brant in der Münchener Pinakothek.

[286] Biographie, S. 12 b.

[287] Vgl. Nr. 9—12, 15, 16 des Verzeichnisses der Stiche nach verlorenen Werken Sandrarts. — Diese Stiche sind wohl die Vorbilder für die zahllosen unbedeutenden Portraitstiche von Gelehrten und Geistlichen etc. gewesen, die Joh. Jakob Sandrart (der Neffe Joachims v. S.) und andere in Nürnberg fabrikmäßig anfertigten.

[288] Vgl. Nr. 15 und 16 des Verz. der Kupferstiche nach verlorenen Werken Sandrarts.

[289] Vgl. Nr. 91 a des Gemäldeverz.

[290] Vgl. Nr. 11 des Verzeichnisses VIII. 4.

[291] Vgl. Nr. 12 des Verzeichnisses VIII. 4.

[292] Sandrart hat mehrere in der Biographie mitgeteilt, auch als Beischriften zu Stichen nach Sandrarts Oelbildern sind sie häufig.

Ein kurzes Lobgedicht Vondels auf Sandrart findet sich in Vondels Poezy (Ausgabe von 1682, S. 592) und lautet:

«op Joachim Sandrart van Stokkau».

«Zoo maelt Sandrart zich zelf des Mainstrooms Zuigeling.
Natuur gaf hem 't pensel; de Tiber schilderlessen:
Waer na de Donau zelf de goude keten hing
Om zijnen hals. Het Y en Amstels Vlietgodessen
Verwellekomden hem, 't vercierssel van haer stadt,
Die schat de Schilderkunst een stuk van haren schat».

Man mag daraus auf das Ansehen schließen, das Sandrart damals in Amsterdam besaß. Vgl. dazu die Lobgedichte seiner Verehrer auf ihn, die hinter dem Titel der Iconologia deorum abgedruckt sind.

[293] Hier wäre noch die Portraitzeichnung des Arztes Samuel Coster (Nr. 10 Verz. der Kupferstiche nach verlorenen Werken Sandrarts) zu nennen, während das Abbild eines gewissen Sybrand Camey (Nr. 9 das.) nur auf einer flüchtigen Skizze beruhen dürfte.

[294] Nr. 4 des Gemäldeverz. — Das Bild ist wohl, da die linke Hand der Dame nicht sichtbar ist, beschnitten.

[295] Während die Monatsbilder u. a. nach Schleißheim zurückgebracht worden sind.

[296] Nr. 18 des Verzeichnisses, VIII. 4.

[297] Sponsel, S. 107.

[298] Nr. 93 Gemäldeverz.

[299] Nr. 82 Gemäldeverz. Beide Bilder kann ich nur nach mangelhaften Photographien beurteilen. Das Bild des Piccolomini ist nach Dr. Pazaurek (vgl. Bemerkung zu Nr. 82, a. a. O.) ein «ausgezeichnetes Portrait».

[300] Biogr., S. 18 b, 19 a.

[301] Wie diese Portraits ausgesehen haben mögen, kann das Bild des Pfalzgrafen Philipp von Neuburg (Nr. 19 Gemäldeverz.) zeigen, welches offenbar auch an einem Tage gemalt ist. Ein oberflächlicher Betrachter könnte ernsthaft zweifeln, ob es von demselben Maler, wie dem der eben erwähnten Frau herrühre.

[302] Nr. 52 Gemäldeverz.

[303] Vgl. z. B. die Haare, Augen, auch das Kleid. — Zu beachten scheint mir, daß die Hand den Händen Sandrarts auf dem Gesandtenmahl durchaus ähnlich ist.

[304] Allerdings war 1675 in Deutschland die Perrücke schon eingebürgert, welche hier fehlt. Vgl. das Selbstportrait (Nr. 49 des Gemäldeverz.); dort trägt der etwa 45 Jahre alte Meister bereits eine Perrücke. — Das Bild reicht künstlerisch übrigens nicht entfernt an das Frankfurter Bild heran, selbst wenn es nicht nachgedunkelt und der Reinigung bedürftig wäre.

LEBENSLAUF.

Ich, Paul Kutter, bin geboren zu New-York, Amerika, am 4. Januar 1868 als Sohn des Kaufmanns Gustav Kutter. Nachdem ich auf dem Gymnasium in Erfurt das Abiturientenexamen bestanden hatte, studierte ich Jurisprudenz und wurde 1894 preußischer Gerichts-Referendar. Nach Aufgabe der juristischen Laufbahn studierte ich in den Jahren 1902—1904 auf der Universität Berlin Kunstgeschichte. Ich hörte dort Vorlesungen bei den Herren Professoren und Dozenten Wölfflin, Kekulé, Kalkmann, Goldschmidt und Graef. Seit dem Winter 1904 besuchte ich an der Kaiser Wilhelms-Universität Straßburg die Kollegien der Herren Professoren Dehio, Michaelis, Spiegelberg, Polaczek, Baeumker, Ziegler. Allen diesen Herren, vor allem aber den Herrn Professoren Dehio und Michaelis bin ich zu Dank verpflichtet.

